كلمة

فلسطين، عضلة الأمل

نمد لك اليد والقلب والكلمة
نصغي اليك، نصغي. لصوتك نكهة التاريخ الذي لم ينم، في كتب مسورة بالسهو والنسيان. نصغي، لا اليد تطالك، ولا القلب يخفق لغيرك، وليس للكلمة أسلحتك. لكنها لك، لك وأنت تبتكر الاسلحة وتمعن في حرية الأسر.
شعب، في أسره، أكثر حرية من الريح. شعب، يحسن الكلام بأشياء الطبيعة ضد آلة العسف، كمن يهندس الخطاب الذي لم يزل الآخرون يرممون مشروعاتهم تضرعاً للجثة لئلا تموت، يهندس ويبعث الروح في الحجر.
يمنح تراثه المتوهج تأجج الحياة. يقدر على ضرب الحصار الأعزل ضد ترسانة الأسلحة. ربما لأنه شعب يذهب مدافعاً عن الحلم، فيما تأتي اسرائيل باحثة عن وهم.

شعب، نشهق معه، كأنه نحن. كأننا نمسك فيه بحركة النيازك في هذا السديم. كأنما المسافة بين القتال بالكلمة وبين القتال بالجسد هي برزخ الخرافة التي تبغت

الاطـراف كلها، وتعيد صياغة المشهد، المشهد العربي الذي يكتسب، بكلام انتفاضة الارض المحتلة، طبيعة تشف عن الواقع الذي هو قيد الترميم.

لذلك نشعر اننا منذورون ليأس فاتك من هذا الواقع. فبين اليد والقلب والكلمة، علاقة العناصر الاولى لوقت لا يتحقق من غير أن تصير الحرية فضيحتنا الجميلة.

فها هو شعب ينهر عضلة الأمل في الجسد العربي . .

تحية له . .

كلمات

الأسماء

أدونيس

- ١ -

لاتعمل اللغة، وانما تسمّى.

والخاصية الاولية للكتابة الابداعية، عن شيء ما، مادي أو غير مادي، هي الخروج أولا من «الاسماء» (الدلالات، المعاني، الصور الخ . . .) التي أضفتها عليه الكتابة السابقة عنه.

الكتابة الابداعية عن الشيء هي، بتعبير آخر، كتابة ماخفي منه: المجهول، الغامض، مالم يكشف عنه أحدٌ بعد.

حين نكرر ما يعرف عنه، نجمّده: التقليد، بهذا المعنى، تجميد للأشياء، اي تجميد للحياة والفكر والشعور، جميعا.

- ٢ -

أن اتكلم عن شيء ما، بطريقة جديدة، (ان اسميه) يعني انني أنفي ماضي هذا الشيء، نافياً الطرق القديمة في التعبير عنه إذا لم «أمِتْ» صورة ما أكتب عنه، لا أقدر أن أحييه في صورة جديدة. الأنسان نفسه اذا لم يُمت حياته القديمة، لا يقدر ان يحظىٰ، حقاً، بحياة جديدة. والكتابة هنا تعني، بدئياً، التغيير: بكتابتي عن الشيء أغيّره، وأغيّر نفسي. فحياة اللغة إبداعياً هي في «إماتة» الصور التي أضفتها على الاشياء الاقوال السابقة.

هذا النوع من الموت، موت الصور، هو الذي يسمح لي بأن أبقى جديد الحياة، جديد التعبير. انه في الحياة وفي الكلمات،

الامكانية الوحيدة لخلق المعنى الجديد. هكذا لا أقدر ان اكتب حياتي، إلا فيما اكتب موتي. اللغة الخالقة تبدأ في النفي والفراغ.

- ٣ -

بدئياً، ينظر الشاعر إلى الاشياء، بوصفها لا مسماة، والعالم بوصفه لا مفكراً فيه. فهو، اذ يبدع، يكتب عالماً لم يتعين ولم يحدد، عالماً ليست له هوية جاهزة، عالماً هويته في مجيىء دائم، بوصفه عالماً لا ينتهي. ولئن كان المبدع يتغير هو نفسه في علاقته مع هذا العالم غير المتعينّ وغير المنتهي، فمن الممكن القول ان المبدع لا يملك هو نفسه هوية جاهزة: يخلق المبدع هويته فيما يخلق فنه؛ يبدع ذاته فيما يبدع عمله.

- ٤ -

آخذ، لكي أوضح، مثلاً:

الشعر الجاهلي (أو الاموي، أو العباسي . .) تسميةٌ ما - (فكرة، صورة) للأشياء «الجاهلية» (أو الاموية، أو العباسية . . .). بعض هذه الاشياء خرج من ساحة الشعور، اليوم. نشأت، بالمقابل، اشياء لم تكن في ساحة الشعور، آنذاك.

الخلل في الحياة العربية، اجتماعياً وفكرياً وسياسياً، كامن، من هذه الناحية، في تمسكها، لسبب أو آخر، بأن تظل تنويعاً على «الأسماء» الموروثة، وبرفضها أن تكون غوصاً جديداً في الاشياء نفسها، لابتكار معانٍ أو افكار أو صور جديدة. والخلل في اللغة الشعرية العربية كامن في انها، لسبب أو آخر، وحدت بين الاشياء و «اسمائها» (تصوراتنا وافكارنا القديمة عنها). لم يعد الشاعر، بقوة هذا التوحيد وضغطه، يرجع الى الاشياء نفسها (الباقية أو الناشئة) ليتأمل فيها، ويبتكر دلالات جديدة لها، وانما اصبح رهين دلالاتها القديمة الموروثة. وهكذا أصبح شعره، بالضرورة، استعادة للقديم: تفسيراً، أو تقليداً، أو تكراراً.

وفي هذا ما يمكن ان يفسر هيمنة اللغة الحكمية، الوثوقية، التفسيرية، التعليمية، الواضحة.

- ٥ -

«الأسماء» هي، بالنسبة الى اللغة الشعرية، حُجُبٌ. لذلك لا تعـود هذه اللغـة الى اسم الشيء (فكرته القائمة، او صورته السائدة) وانما تعود الى هذا الشيء نفسه، في ذاته. ولا يعود شاعر الحب، مثلا، الى «افكار» امرىء القيس (أو غيره) عن الحب، انما يعود الى الحب نفسه، عبر تجربته الخاصة.

طبيعي ان هذه العـودة صعبـة جداً. ليس لأنها وحسب، اخـتراقاً للأسماء (الافكار، التصورات) وما راكمته من انسجامية وتآلف، بل لأنها كذلـك، وقبله، ابتكـار صور وافكار وتخيلات أخرى عن الأشياء: لأنها بعبارة ثانية، «تسمية» جديدة للأشياء. ومن هنا ينظر «الواقع» الى مثل هذه اللغة كأنها تريد ان «تنفيه»، وتحل محله «الوهم». والحق ان اللغة الشعرية تبدأ من هذا «الفراغ - الموت» بين «الاسماء» القديمة للأشياء، و «اسمائها» الجديدة. إن الامتلاء الوثوقي لا يعرف ان يتكلم، واذا تكلم (ما اكثر ما يفعل في شعرنا وثقافتنا)، يغيب عنه الحي، الجوهري، الحقيقي.

- ٦ -

حين اسمي (باللغة) شيئاً، اهيمن عليه وأملكه، لأنني اكون قد عرفته. فالمعرفة قوة: قوة امتلاك، وقوة تخيل، وهكذا يصبح هذا الشيء مكاناً لرغباتي. الشيء الذي لم أسمِّه بعد، لا اعرفه، ولا اعرف كيف اسلك إزاءه، لا يد لي عليه.

ولا يعـطيني الأسم مُسمّاه، اي ان اللغة لا تعطيني الشيء الذي اسمّيه بها، إلا بعد ان «تميته». فحين اقول: «هذا الطفل» أكون قد «امتّه»، اي جردته من جسديته المادية، وحولته الى فكرة، أو وجود ذهني، فالتسمية (اللغة) تعطيني غياباًما، تعطيني «فكرة» الشيء، أو «وجـوده الـذهني» ومن هنـا تتخـطى الفكـرة مادتها، ويتجاوز الاسم مسماه.

الم تتجـاوز «اسماء» المبـدعين الـذين ماتـوا، وجـودهم الجسدي؟ لقد ماتوا بوصفهم وجودا ذهنيا. بل ان «اسماءهم» هي نفسها «ماتت» لكي تصبح إشارة أو رمزاً.

وكما «يموت» المسمَّى، يجب ان «تموت» الفكرة أو الصورة المكونة عنه، لكي يتم لنا ان نعيد خلقهبفكرة جديدة وصورة جديدة. فمن «موت» الأشياء تبدأ حياتها ـ تبدأ الحياة. ومن «موت» الافكار يبدأ تجدد الحياة.

ـ ٧ ـ

أشير هنا الى اتجاهين، في ما يتصل بالعلاقة بين الشيء واسمه (الكلمة) يفيدان في إيضاح ما قدمته.

الاول يمثله مالارميه، الذي يمكن ان نسميه بـ «مجنون» الكلمة

والثاني يمثله بونج، الذي يمكن ان نسميه بـ «مجنون» الشيء.

الأول ينفي الوجود الموضوعي للشيء أو العالم، ويؤسس عالماً كلامياً، أو عالماً ذاتياً خيالياً. والثاني يلحق، على العكس، الكلام بالشيء، أويجعل من الكلمة والشيء وحدة تتصف بالموضوعية العلمية.

إن مالارميه قريب، في نظرته، الى الحدس اللغوي العربي. اما بونج فانه لا يبدو بعيداً، إلا ظاهرياً فما يبدو موضوعياً عنده ليس، في العمق، إلا ذاتياً، غير ان الذاتية هنا ليست الذاتية الانفعالية أو الايديولوجية التي يهرب منها، بحق، وانما هي الذاتية الصانعة التي تجهد في ان يتطابق كلامها مع الشيء الذي تتكلم عليه. وبما انه يتعذر استقصاء الشيء ببنيته كلها، أو بجوهره، فانه يتعذر التطابق بين الكلام والشيء. وتبعا لذلك يبدو ان بونج في أقصى ما يفعله، يحتل الشيء بذاتية تموهها الموضوعية. ذلك ان الشيء الذي يقوله كلام بونج انما هو شيئه الخاص به، كما يراه، وليس الشيء الموضوعي. فحين اقرأ، على سبيل المثال قصيدة «الحصاة» لبونج لا أقرأ الحصاة الموضوعية، الحصاة المادة/الشيء، لأنني أراها بشكل مختلف واكتبها بشكل مختلف، وانما اقرأ حصاة بونج، اي ذاتيته.

أضيف أن بونج اذ يلحق، باسم الشعر، الكلام بالشيء، شأن العالم، يغامر في ان يخسر الشعر والموضوعية التي يحرص عليها. لكنه يربح ذاتيته: اللعب البارع، والصنع الاسلوبي.

ـ ٨ ـ

باللغـة الشعـرية التي تنـاقض اللغة البونجية، من جهة، وتتجـاوز، من جهـة ثانية، لغـة مالارميه، فتضيف اليهـا ابعاداً تحتضن التاريخ وحركية الواقع الانساني، تتأسس الحداثة الشعرية العـربية. وفي هذا تمثـل حركـة الحـداثة نوعاً من البداية ـ رؤية و «كتـابـة». وفيه كذلـك ما يوضح كيف ان الشعر الحديث غير «جماعي»، شأن الشعر ماضيا، والذي كانت تؤطره قواعد واشكال ومعـايير جماعية واحـدة. فالشعر العربي الحديث مغامرة في لحظة تصله بماض شعري لم تعد طرق تعبيره تستجيب لرؤيته، وبمستقبل يجهل ما يكون وكيف، وبحاضر مخلخل ـ دائم التحول. لكن، في هذا ايضاً، يكمن سر جذريته وقدرته على الاستقصاء.

ـ ٩ ـ

ماذا يستقصي الشعر؟

لا الخارج الواقعي لأن الكلمة، شعرياً، ليست اداة،
(تبطل ان تكون شعرية ان كانت مجرد اداة)،
ولا الخارج المثالي لأن الكلمة شعرياً، ليست استيهاماً،
(تبطل شعريتها ان كانت مجرد استيهام)،

يستقصي الشعر الحركة التي تمكن من الانحراف عن مسار المستنفـد، وتمكن من تسمية الاشياء تسمية أخـرى بلغـة شعرية جديدة. وهو فيما يفعل ذلك، يقدم صورة للعالم مغايرة، ويتغير هو نفسه.

ان استقصاء الشعر هو تحركه الدائم، المتسائل حول العالم وحول نفسه، في المسافة التي لا تنتهي والتي تفصل أو تظل تفصل بين الـكـلمات والأشياء، ويكمن الابـــداع في الكشف عن هذه العـلاقـات الغـامضة في هذا الكون الذي لا ينتهي ـ اي الذي لاينتهي غموضه.

باريس، اكتوبر ١٩٨٧

خريف وامتثالات لأبيات يابانية

سعدى يوسف

يالوحدتي
ان جسدي قصبة تطفو
مقطوعة الجذور
واني لأتبع الماء الذي يجذبني *

١

شهر تشرين مقبلٌ يرفع الرايات بيضاً، هي السماء بلا غيم كجنديّ وحدة فقدتْ في الليل اخبارها يحدّق في مرآة قصدير، الصباحُ أتى في غفلةٍ: أين تهبط الاصبعُ الآن؟ انتهى اليومُ وهو لم يبتدىء بعدُ. اتركي لي ولو بحاشية الأردان خيطاً أشدُّه كلما ضعتُ، اتـركي لي رمّانةً في مراعي البقر المثقلات بالعشب والزبدِ. اني انتظرت عِرقاً على صدغي، ولكنـه تأبّى . . . وصـدغى الآن كمرآة قصدير . . . مُرنٌّ. نأت عرائس انهارٍ جنـوبيـةٍ. وداعـاً، إذن، للغيم والـدهشـةِ الصغـيرةِ والـطيَر. وداعاً لاصبعي، ووداعاً لشرار يختضّ في عتمة الأدغال ما بين إصبعيّ وصدغي.

قمرٌ بهيٌّ للخريف .
كلما سرت
تناءت ابعدَ فأبعد
سماءٌ مجهولة . * *

٢

سعفةٌ في البعيد ، في المسجد التركيّ تهتزّ . والجبالُ الرماديةُ موسوقةٌ بأعبائنا . . . أيّان نمضي الى الغلال ، ونمضي عن بهاء الجبال ، نتركه للريح والنمل والأرانب والثلج ، اتركي لي رسالةً في صناديق البريد التي تخلّى ذووها عن مفاتيحها . سأسأل عنهم واحداً واحداً ، لآخذها من واحدٍ . ليته يفيق فيهديني صباحي تحيةً وسلاما . . .
اي سعفٍ يدور في المسجد التركيّ!
ياكوخنا المندّى كغاسولٍ ، كإسفنجةٍ . . . ويا نهر اسماك شفيفاً . . . يامَعْبراً غار في الطين ، اتركي لي رسالةً ، خوصةً في سعفة المستحيلِ والمسجدِ التركيّ . . .
ريحُ الخريفِ .
نافذةٌ من معدنٍ .
هل ارى الشناشيل في الماء؟
الخريفُ الخفيف في هذه اللحظة يأتي . . . قطعانه البيض تأتي .

لم يتبدل شيء
لكني لم اعد في صباي .
ريح الخريف تهبّ
وانا قلقة ، كشأني من قبل . * * *

٣

ثم مِن اين جئتَ لي؟ نحن كنا في بساتين عالمٍ قد دجا الليلُ بها سندساً وثوبَ مَراثِ .
انتَ من اين جئتَ لي؟
إننا ، الاثنين ، كنا . . . ولم نَعُدْ .
هكذا ، في غفلةٍ ، في فُجاءةٍ . . .

غير انّا لم نعد .
فالتفتْ حواليك ، هل تعرف وجهاً أو وجهةً؟ ايها المقرور برداً ، يا ايها الملك الحافي
. . . ويا صورتي :
لماذا تنازلت ، فقيراً ، عن سُدَّة الغيب ؟ لماذا هجرتَ سدرتَهُ؟ نحن الغياب المقدسُ ،
الرجعةُ الطوبى . . . ثيابُ الشهيد ، والسندسُ الأخضرُ . . .
ماذا اردتَ؟
ماذا اردتَ اليوم ، بي ، في صباح قبرصَ؟
إنّا إخوةٌ ـ مثلما نقول ـ يهانونَ ،

وإنّا لأهلنا . . .
غير انّا لم نَعُدْ . لم نعد .
. . . .
. . . .
. . . .
خريفٌ خفيفٌ .

نيقوسيا ٢/١١/١٩٨٧

★ الشاعرة اليابانية اونو نو كوماشي / من القرن التاسع .
★★ الشاعرة اليابانية كاغانو تشيو / من القرن السابع عشر.
★★★ الأميرة اليابانية شيكيشي / من القرن الثاني عشر.

الوردة السوداء

فوزية السندي

هاهو العمر في نحول كصارية لتواريخ تتدافع، لا أحد يُسعف طريدة الجرح غير دم أخرس، نقطة نقطة يتهايع كقرون أيل يتعب حيث تنشر الملاءات رعدتها وتبجّل الأم الداعية لرأفة الانغراس. واهية هذه الغرفة المحتشدة بأنات التحدي
يذرعها شبح ماهر في خلخلة الوحشة.
لابياض يروي.
لا تعرف طريحة القلب الواسع أن النهارات مريشة بصيحة طفل غائر كالحياة.
تنبض بشفاه تباهي ذهلة الصوت، تشير إلى الزوايا:
أيتها الرأفة البعيدة ساعدي زرقة الجسد
بشرّى ترف الروح
تبددي في خلقة تزف لي ورد الأيام.

تعاضد يا إله المسافات التي تذرع أحزانها. تعال
شعرها أضاء في نزهة
يداها أشتعال في يدي
عيناها خطوة أفضح فيهما بقية الطرق
لاترد لي خيبة الوصايا ولا تعفو عن تذرعي اليائس
اخاف من شهقة أخيرة ترخي ثلج الخطورة في ريح وقتي
سهدة في صوتها الغامر ستحرث الندى الساحر في دمي
صرت أنتظر صحو الوجه المذهب بجمرة الغرق

حول فراش يغالب الوهن بأجمل الانفاس الجريحة
تصل معبأة بهدية النصل
لفتة تجنى رحاب الترقب
صرتُ أرهبُ النظر لارتجافات تُعمدها بين سلالم القلب
اعبُّ في غدر الوقت كقارب يمهل الحطام جدارة المد
أنقبُ في علة البصر عن رعدة تخطف روح الحجر
هل يجهر الحب مذعورا في رفقة الموت
الاشياء تكبر في صمت يبتكر مذلة الرهان
فأرى غرق الوهم الصافي يحبو بطيئا خلالي
ارتعدُ في شهوة الاختلاج.

من سواها يحف بجسر الطفولة سارحاً كضوء يحنو
من يعابث كتفي بعصف التمني ويعرف في كل لحظة يراني
أن المدى في هيئة طفل تشرنق في خطاه.
أصفو وقتاً يبصر
لو الكتابة ترأف بي
نهراً يدفع جناح الجحيم بصدري
أرقب الفجيعة تأتي مضرجة بطعنة الصباح
رأيتها تعرج من بوابة القلب
قطرة دم تخطو
وردة سوداء
محفة لاتغفر التوق الاعظم
ها هي الروح ماء يانع
هاهو الهواء يخفق في غصن فرعّني
هل أنا أنين يجف
بكاء يأسن عند ذبحة الذهول
أتوسد الحمى في خيط اليد المهدورة نحوي كموت
كدفء صابر.
أمامي، أراها تفتح شفرة الذهول
كجسد ساحر.

ضاعت حوافر السؤال
لو تنهار فسقية الخيال ويهدأ غمر الأهوال.

تناهي أيتها الجزية المهدورة في حدائق الجنون
أَلَمَّ بي ساتر المكائد حتى انعزلتُ في ذات ترتوي
لهث الجمرة الناسك في يدي
ما عادت خطاي تُسربّ صهد التكوين
غامت كل الأنهار
تأسس ماء الرجفة حولي
حتى . . .
تائه حبر هذا الكلام.

دليني برفق حائر لأغتنم سقطة وقت عار
أيتها المعلمة البازغة مثل نهر قرنفل
ياعريشتي الخافية
مخلوقتي حيث بهاء الجراح
لن أحتمل
تعلمتُ حبو السلالم ورأتني عيناك عشبة الليل
في رعشة أتخبأ.
كلما جنّ وقت هجستُ بروح التواتر الذي ينذّ عنكِ
تيقنتُ من طوافك في متاعي.
مر نبع فعرفتُ أنكِ تنغمرين بنسغ الريبة في حدودي
كلما سقط الطقس تذكرت أن لكِ موعداً
خضتُ رهبة النظر
تلاهيت في ريبة الأطياف لأحتل سفح الحقيقة
طفلة تفضي بالكلمات إلى معترك يلوك صخر التجربة
تفسح للسر سريراً
للنهار نهراً جريئاً
ها هي الأم رحم مدلوك بتعب القلب وهو يئز ضارباً
فوهة الفضاء

ها وردة الناس ترجف.

لم أعد أُشرفُ على ماضٍ ينوس بفتوي المذلة
صرتُ أدخر الكبد لعذابَ النواح
وأظفرُ بجنون يرقب.

أي غرابة في أن أفضح الجثث المرخية على زناد صوتي
أي عار أن ألوب في رهج الصدى
قلت: الحياة واسعة لدهشة الموت
لكن أمي تربة تشبه الماء
صرخة توقن أن الجسد عريشة هذا المساء
اي وقت هذا
يخدش القول في بهجة الفعل
يحشر الريح في خرس الصحو
ويجتث الكلمة الى مصرع النبؤة.
يفتل المكان لهج الاماسي التعبة بهطل نعاس قمري
كنتُ أكاتب الضوء المصفد بشغف يتأوه
أبعثُ الكلام من رئة في الشنق.
من رائحة الضمادات الغارقة في هواء يعتّلُ
شفقة الرعب التي تبسمل حولي
كنت في عزلة البياض أفسد تلاوين الاقدار
كلما غامرتُ بقفز حول نارك
أية سجانة هذه الغرفة المريضة بخبل الوقت
أي رتاج سيحكم الحرف القادرِ
ها هو يلوب بوجه العالم صارخاً:
أيتها النجدة البعيدة هدّلي هذا الخشع
للجسد صعقة اللغم
وللذاكرة ترنح الدم.

ثلاث قصائد

نزيه أبوعفش

١

سعداءُ.
نعيش كما لا يعيش أحدْ
قبرنا واسعٌ وجميلْ
عصرنا غـامضٌ وثقيلْ
سقْفُنا غيمةٌ
ولحافُ بنينا زبدْ
ندفع اليأس بالاغنيات
ونداري كآبتنا بالجميل من الكلماتْ
ونحبّ ـ على قدر ما نستطيعُ ـ الحياةْ
ولكننا
حين نُدعى إلى موتنا
سنموتُ كما لايموت أحدْ.

٢

ياإلهي الذي لاأراهْ
ياإلهي الذي لاإله سواهْ
ياإلهي الذي لا ....
أعِرني غموضك،

بأس ذراعيكَ
أفكاركَ العبثيّهْ
لأكمل مأثرتي
وأصحّح بنيان هذي الحياهْ

٣

«إلى شاعر ما . . .»

حجرٌ يئنّ على أنيني
أبتي، فماذا يعتريني؟! . .
أمْ حلّ بي دمُ صاحبي
في يوم جُمعتهِ الحزينِ؟

■

أبتاهُ، ياأبتاهُ
لو أنّي المسيحُ لكنتُ قد برّأتُ من موتي عدوّي
ورميتُ وزرَ دمي عليّْ
أو كنتُ قد هيأتُ لي عرشاً
وبعثرتُ النجوم على ردائي
ونزلتُ من علياء جلجلتي إليكَ
مخلّفاً قدري ورائي
ورميتُ بين يديك ما حمّلتني . . وبكيتُ
لكنْ . . كلما حاولتُ أن أبكي
ياربُّ، يمنعنى حيائي

■

قلبي عليَّ وساكنو قلبي عليّْ
أهبُ الصليبَ زُلال روحي

فتسيل روحي من يديّْ
وإذنْ، فمن يبكي معي
ان كنت لا أبكى عليّ

■

أبتاهُ
خذ بيديَّ أو أشفقْ عليَّ.
إلى متى أمضي إلى ما لاأطيقُ
يجرّني قلبى إلى طرقٍ تضيقُ .. ولا يضيقُ !!..
تعبتُ، ياأبتي تعبتُ
تهشّمتْ روحي
وسال على القميصِ غلافها الأزرق
أم أنت تحسبني المسيحَ؟!
: أنا المسيحُ
على مياه البحرْ
أمشي
ولاأغرقْ

١٩٨٦

خمس قصائد من دهاليزي

حلمي سالم

حيث الرمال عضوية

هذه الأراغيلُ للغناء
للفحيح الغامض في قلبي،
لندفاتِ الحزن التي تنغُلُ في رئتيَّ، ولي لي: البالونةُ الخضراء
ولأعضائي نشوة الفداحة.
قابلوا صفصافي عند مهابِط الوديان ومصاعِد الجبال،
قابلوا نسائي عند الأساطيرِ وغرائبِ الأجساد،
وانتظروني عند اللغة،
سأجيء: دلالةً بعد دلالة.

إنني أبداً في: يكون
حيث الرمالُ عضويةٌ والكائناتُ كليمه
حيث كهوفُ الجنسِ والذاتيةُ الصانعه
وحيث كلُّ نائيٍّ: مراوَدة
قابلوني هناك، في: داخلياً، داخليا.

سلاماً أيتها القرنفلةُ التي فاضت على جثتي سلاما .
أدخلتْني في سُرَّة الدجى ، وكانت تندب البلادَ ،
للفكلوري في نحيبها اشتققتُ إسمي
وكنتُ لا أسَمَّى في قرنفله .
كانت تغنى غناء
وكنتُ أغني غناء .
ماسكاً جميزةً ثقيلةً دلفتُ في عتمةِ أليقةٍ ، وفي كل تينةٍ قنديل .
سمَّيتُها في مسيرى : جميزةً للقناديل الحالكه .
على كل باب أطرق الطرق الحنونَ ،
وحينما أطرق الطرق الثقيل تُفتح الأبوابُ : فوّهاتٍ وغموضاً .
فأعطى لكلِ فاتحٍ غصناً من الضوء المعتم .
قالت : لا تُسمنى عندِ الجنائن .
فعرَّيتُها في العراء ،
ثم رحتُ أرشقُ القناديل في لحمها الوطنيِّ
حتى غَدَتْ جميرةً تشع عتمةً أليقةً ،
فأبدلتُ تسمياتى .
أرقدتْني تحت تينةٍ : ريمٌ على القاع
وراقصتْ ضياءها عليّ .
قلتُ : في كل سكةٍ وجيعةٌ ،
فراقصتْ ماءها عليّ .
أيقنتُ ما يلي يقيناً :
أن الغناء آهتان
آهةٌ في الشرق البرتقاليِّ
وآهةٌ في الخراب .

كنتُ أجرى رائقاً وصحتُ : هاهو الينبوع
أوقدتْ عشبَها وأرقدتْني تحت سكة : لما رنا حدَّثتنى

تساءلتُ في غنائى :
هل أتاكم السلسبيل والعويل؟
قيل : جسم بحجم الأرغول .
الغصن لى ، وللوجيعة التي لى
هو الميّال للسطوح التي تحضن الغصون .
صراخٌ ، وبلطةٌ في الغناء .
قابلتِها وهي تخفى في ثيابها تفاحةً طائبةً
وتغادر مستقرَّها نحو شهقةِ الحلول .
قلتُ : أنتِ في النتوء لا في القبول .
نخلةٌ تخرقين السقيفة ، وتقضمين تفاحةَ التراجيدى .
مئذنةٌ للأزرق المغدور ـ ومئذنةٌ لى .

رحل رحيلاً

لاُلصقتُ في حلمةٍ : رحلَ رحيلا ،
وجهي للأبيض غير المتوسط ، وساقاى لقوس الانفلات .
أدخلتْنى تحت عريشةٍ : صبابةٌ صبابةٌ
صبَّتْ على لحمىَ الريفي أباريق دكناء
قالت : أنا بكيتُك في أول البكاء وفي آخر البكاء .
تساءلتُ : ماذا قالت الأشجارُ للبطن الجميل؟
قيل : شعبٌ من وجيعةٍ يجيء .
دهنتْ كفىَّ وقالت : صبابتان :
صبابةٌ للحزن الوحيد ، وصبابةٌ للفرحة الوحيده
فلما اخترتُ في أنّتى صبابةَ الفرحة الوحيده
تلاشت على نهرٍ ، وهي تبكى وتقول :
أفسدتَ ياقوتتى .
أفسدتَ ياقوتتى .

قطفتُ في غيبوبتى عنباً له شكلُ الرصاصات ،
لكنها قطفتْ بصحوها عنباً له شكل حلمةٍ .
جاءنى غلامُ شفيفٌ راكباً سفناً وحاملًا يراعاً ،
كان اليراعُ طازجاً كسنبلٍ ،
صحتُ : هذا كمينٌ للاغتباط ،
فأرقدتنى تحت خيمة : ٢٥ مارس ١٩٧٣ ،
وهيٍ في الأراجيز خيمة انكشاف الفؤاد .
أيقنتُ أن الجسمَ تميمةٌ ولاصفات ،
وصحتُ في دُوارى : شُطرتُ في الأسماء .
فلما شقَّقتْ ضلوعي تحت خيمةِ : لاأُسَمَّى في قرنفله
شهقتُ : سلاماً أيتها .

جسم بحجم الأرغول

مئذنةٌ لشفيقة ـ ومئذنةٌ لى .
كنتُ أنشر على حقلٍ أعضائى وصبوتى ،
جسمك بحجم الأرغول
تكونين في الدَّمِ والذهول .
شجرةٌ تقول للبطن الجميل :
كنتِ تجرحين الطبيعة الصامته
وتفتحين شقّاً في الدموعِ ،
وفوق كل قنطرة خرافةٌ ونزيفٌ أنثوى .
الصدى يقول :
وهو هاتٌ تجرف الجنوب ،
جسم بحجم الأرغول
يقطع الجغرافيا ويطلق أحصنةَ العويل .
قلت : ابركى على عنق الثبوت ،
واعبثى براية القتل .

وكنتُ كاتباً ما يلي في مسائي:
قَشّري برتقالةَ الروح، أنا علّمتُهم وراء كلّ قشرة بحراً:
عناقيدُ ليلٍ، شرفة الليمون، صحوة النداء
عرائشٍ بحجم الطريق بين الدمع والمنديل
وشهوةُ البصيرِة.
أخبُّ في ندائى:
كانت وردةً لاسلكيةً وصلتْنى بذاكرتى،
وحطّتْنى على الصوت الذي كان قال لي:
عليك الرماديُّ المليحُ.
فشبَّهْتُها بوعلٍ بريٍّ، وشجحتُها في صحن المسافر خانة:
خليطاً من الحلُيب والعَبَق.

أنت تعلّمت أن تقفزى على يد القابله
أنتِ تعلّمت أن تنشري على الريح الغلالاتِ،
فانهضى في المواد نهوضاً،
وانهضى في الفضائىِّ حَدّاً.
إمسكى يدىَّ واكتبى على تمثال سعد زغلول عبارتنا الأولى:
ناحتْ بقُربى حمامةٌ.

العشبُ يُفضى إلى الخلاء
حيث الرجالُ بارزوا الغزالَ بالجُرح والقصائد.
فقلتُ في الزمان: ارتقى ذاكرتى.
ووقِعى علىٍ بابى: مستفعلن.
ثم التصقت في مدى: يجيء مجيئاً.
يا: للنداء.

مقاطع

علي الشرقاوي

ثقة

اعطيناه فرحتنا
غطينا جرحِ يديهِ بجذوة طيبتنا
وسقيناه الأخضر
قلنا .
إلعبْ
فالساحةُ واسعةُ
ونبيذ الخطوةِ عنقودٌ للرفض .
قلنا :
ماعادت هذي الريح مواتيةً
اجّلْ طيشكَ في الميناء
وجدّلْ احلامكَ
قلنا :
هذا المستنقعُ ينهشُ ايامك
انت وليمته الاخرى
لاتدخلْ .
كان يرانا في الطرقات ولا يسمعنا

صوت

ربما لا اكون كما اشتهي
ربما لا اصلُ البحَر بالجمرِ
لكنني
سأظلُّ نقيضك
لو متُّ
يبقى الصدىٰ في الطريق
يموسقُ نهرَ الفضاء .

تحدي

من يفسرُ عاطفة البرتقالْ؟

سماء

ـ من علّقَ لحن الكلمات
ما بين بياضِ العتم وفحمِ المشكاة؟

تحوّل

- كان عشبَ الخيال
يضيءُ الفراشات
ويسندُ قامة أفق التحوّل بالكلمات
كان قلبَ السؤال
يحاورني في الذي لاأراه .
انه رجلٌ كالمياه
- رجلًا كان
لكنه
دخل الصمت
يوماً
فضاعتْ
خطاه .

وصية

يالون الوردة
لا تسهر في حفلة قاموس
لاتنسى روحك في أطلس موتي
ياعطر اللحظة
لاتحبسْ نهرَ خيالك بين أناء
إغرسْ في الطقس الرمّاني كلام يديك
تنفسْ احداق الكلمةِ قبل النوم
تموّج بالرؤيا ..

تنبضُ في يرقات اللون
كَعطرٍ ضاع
تهزُّ الايام وتصهل
هل للغيثة ساقٌ غير حوار الازرق
هل للفلّاحةِ أعماقٌ غيرِ فم الاشجار
ترى في الاحلام المنثورة عشاً
لاتسكنه
القاربَ تثقبهُ
المنزلَ تهدمهُ
وتقودُ التيه
تهمس للمستقبل :
ياماضٍ
تشربُ مايربطها بالشرنقة الاولىٰ
تصرخُ في الممكن :
لن تلحق من يمشي .

مشاكسة

طفلٌ يمنح رائحةَ العالمْ .

متاع الأمكنة

نجوم الغانم

إلى أن تفتك البيادق ببعضها، سوف أمكث بانتظار أن تتهاوى الصدوع، وتنقر الاكف الصغيرة ذاتها صرر الليل . . لهذا وحده أضرمت البحار مدججة بالضراوة.
وكمن يشيد الفراغ - رأيتهم - قطّاع الدروب الذين لم يداعبهم لسان، يريقون الهواء ويبكون في حلم قارس :-

هوني عليك ياحياة
ليس هذا ماجئنا نرخي له سدولنا،
الموت أطلق خيوله على غير العادة
وما بإمكاننا إناخة الأيدي كلها
تجلدي أرتال الحزن.
سندثر الغياب
ونستميح السماء قمصانها لأجل
ما يساورنا في البعد.

ها أنتم بلا هوادة تتضرعون الرتاجات والهزائم،
أي أبجدية تراني انتعل لهذا الحشد من الأخيلة
ضاربة قدماي في السنين التي تنز رأسي أينما ألقيت متاع الأمكنة . . ومثل ذاكرة عتيقة تذبل أحذيتي تباعاً متوسلة ممشاها ايقاف حرائقه . .

لأرث الاسرار المكـدسـة عن جدران طفـولتي.
لما تمتثل له الطرقات من تركة تجوالى ومنازعاتى الصغيرة.
توقفى ايها الظلال

دعيني أرتق أماسيّ ببراءة الضغائن
ما من طريدة إلاّ وتداركت بيتها
ولكن
لمن أسرد الاحتمالات

هذه أنا في الرواح والمجيء
أشبه القِدَمْ
كلما تذرعت بالماء،
وبالدرجة ذاتها
تصد الجسارة قامتها عني
محصنة بالمكائد
أين أغمد غرفتي
وبعد كل هذا الفرار
كيف تثق الخيول بيديّ المبهمتين.

شيخ الوقت

أبويزيد البسطامي

الناس يرتاضون في ميادينهم،
فاذا بلغوا ميدان ابي يزيد هملجوا

الجنيد بن محمد

- صارت انملته عريضة من كثرة ماكتب.
- كنتَ لي مرآة فصرتُ أنا المرآة.
- الرجل هو الذي يكون جالساً وتجيؤه الاشياء او يكون جالساً وتخاطبه الاشياء حيث كان.
- ادخلني معه مدخلاً أراني الخلق كلهم بين إصبعي.
- تكلموا ممزوجاً واتكلم صرفاً.
- الناس كلهم يقولون به، وأنا اقول منه.
- من نظر الى الناس بالعلم مقتهم، ومن نظر الى الناس بالحقيقة رحمهم.
- من باع نفسه كيف تكون له نفس.
- كنتُ قاعداً يوماً من الايام فخطر لي اني شيخ الوقت.
- ان عطشَ سقال كأساً لا تظمأ من الذكر بعدها ابداً.
- العارف لا يكدره شيء، ويصفو له كل شيء.
- أرِ كما انت، او: كن كما ترى.

○ كيف الطريق اليك
قال: دع نفسك وتعالَ.

○ لا يشكونَّ قلب العارف وإن قطع بالمقراض.

○ كن فارس القلب، راجل النفس.

○ انا كل السبعة.

○ دق رجل الباب على ابي يزيد فقال ابو يزيد:
ماذا تطلب!
فقال: ابا يزيد.
قال أبو يزيد: وانا كذلك في طلب ابي يزيد منذ عشرين سنة.

○ إن لوائي أعظم.

○ من تكلم في الازل يحتاج ان يكون معه سراج الازل.

○ انسلختُ من نفسي كما تسلخ الحية من جلدها، ثم نظرتُ الى نفسي فاذا أنا هو.

○ لم ازل ابكي حتى ضحكتُ، ولم ازل اضحك حتى صرت لا اضحك ولا ابكي.

○ العارف ما فرح بشىء قط، ولاخاف من شيء قط.

○ انما يخرج الكلام منى على حسب وقتي، ويأخذ كل انسان على حسب ما يقوله، ثم ينسبه إليّ.

○ غلّقت الملوك أبوابها وبابكَ مفتوح.

○ العارف فوق ما يقول، والعالم دون ما يقول.

○ الزاهد يقول كيف أصنع، والعارف يقول كيف يصنع.

○ الصوفية أطفال في جحر الحق.

○ لولا اختلاف العلماء لبقيتُ متحيراً، واختلافهم رحمة.

○ قيل له: بأي شيء وجدت هذه المعرفة؟
فقال: ببطن جائع وبدن عارٍ.

○ المحبة هي استقلال الكثير من نفسك، واستكثار القليل من حبيبك.

○ ذهبتُ فضربت الخيمة محاذاة العرش.

○ كُفر اهل الهمة اسلم من ايمان اهل المنة.

هملج: حَسن سيره، مشى مشية سهلة في سرعته.

تقاسيم الليل والنهار

عبدالرحمن منيف

لم تكد تمضي على معركة الحويزة سوى بضعة شهور حتى سافر هاملتون إلى بريطانيا باجازة طويلة. كان بحاجة ماسة إلى تلك الاجازة، لانه أحس بالأرهاق نتيجة الجهد الكبير والمتواصل الذي بذله خلال السنين الثلاث الأخيرة، ولانه وقع فريسة حالة سوداوية، بسبب الاحباط الذي جعله غير مفهوم، وبالتالي غير مرغوب فيه، من أغلب الذين يحيطون به، مما دفعه لان يعتبر العمل الذي نذر نفسه له عديم الجدوى. أما زوجته، دورثي، فقد كانت لديها أسبابها الواضحة للسفر «لا اريد لابننا ان يولد في هذا المكان الموحش، والذي يسبّب للانسان مرضاً لايفارقه طوال حياته. اريد للطفل ان يولد في مكان طبيعي، وبظروف لا تجعله مقعَداً أو حاقداً على ابويه». وهاملتون الذي وافق على رأي زوجته، وبدأ يعد نفسه للسفر، تذكر طفولته في ذلك المكان النائي. صحيح ان الذكريات تبدو غائمة مشوشة، وبعيدة أيضاً لكنها تركت أثارها على حياته، وها هو الآن يواصل دفع ضريبة الميلاد، كما يقول لنفسه، خاصة في لحظات الندم.

لم يعترض السلطان على سفر هاملتون، ولم يتردد في الموافقة على ان يصطحب معه فنر. كانت لدى السلطان أسباب لا حصر لها: فبعد ان انتصر، وخضعت له الحويزة، داهمته مجموعة كبيرة من الاعباء والمشاكل لابد ان يتفرغ لها. وكان بحاجة أيضاً إلى الأموال، خاصة المعونات التي وعد بها، اذ بعد ان دفع له قسم منها توقف دفع الباقي، وليس مثل هاملتون من يستطيع اقناع الجماعة هناك بدفع تلك المعونات، أو ربما زيادتها، الامر يتوقف على البحث والمتابعة في لندن، لان المراسلات طالت، والموفدين الذين جاءوا ووعدوا لم يفوا بوعودهم. يضاف إلى ذلك لابد من معرفة الموقف الجديد نتيجة معركة الحويزة. هل يتقدم أكثر في المرحلة الحالية؟ هل يوافقون على التخلي عن بعض اصدقائهم السابقين، والذين لم يعودوا نافعين أو قادرين في المرحلة الجديدة؟ هاملتون الذي كان واضحاً وحاسماً خلال الفترة الماضية يبدو الآن متردداً وأقرب إلى الحيرة، أو ربما لايستطيع ان يقرر، ولذلك لابد ان يتشاور مع رؤسائه.

أما موافقة السلطان على سفر فنر فكانت لها ملابساتها الخاصة؛ ففي اليوم الثالث من عودة السلطان ظافراً، وما رافق تلك العودة من افراح واعطيات لم تشهد لها موران مثيلاً منذ وقت طويل، وصل رسول من عين فضة يحمل خبر وفاة الشيخ عوض. والسلطان الذي استاء للخبر ان يأتيه في هذا الوقت بالذات، أكثر مما حزن له، اضطر الى اختصار بعض الاحتفالات، والى تأجيل زواجه من عنود، زوجة أمير الحويزة الذي قتل في المعركة!

خلّفت وفاة الجد لفنر وموضي حزناً أقرب الى الفاجعة، وكأنهما فوجئا، أو لم يتوقعا موته ابداً. واذا كانت موضي قد فجرت دموعها، أو تركتها تنفجر دون خشية، ودون اعتبار لرأي من حولها، فان فنر الذي عاد من حملة وادي الفيض منتعشاً ومتفائلاً، مالبث ان غرق في الصمت والحزن. وحين اوفد السلطان عمه رحيم لتقديم العزاء في عين فضة، فقد رافقه فنر دون استئذان، لقناعته انه يقوم بعمل واجب الاداء، ولا يحتمل التردد أو التأجيل.

ولان تلك الزيارة لعين فضة تأتي بعد بضع سنين من مغادرته لها، وضمن هذه الظروف فقد جدد عمير احزانه، وبعث من يبلغ «ان الامير جاء لكي يتقبل العزاء ويستقبل المعزين» مما جعل فنر يمدد اقامته مرة بعد أخرى، وكأن الحنين الى هذا المكان عاوده من جديد، أو على الأقل لكي يستقبل الذين جاءوا من أجل تقديم العزاء.

عمير اعتبرها مناسبة ليعلن نفسه رأساً للعائلة، ولكي يعلن معارضته، أو على الأقل رأيه، في كل ما يجري، وكان نصيب «الصاحب» من الاخبار والملاحظات، وحتى السخريه وافراً! وقد وجد من نقل للسلطان ما يدور في عين فضة، وما يقوله عمير بالذات، واضاف واحد من الاقرباء الذين شهدوا اللقاءَ ضم وجوه المنطقة وما حولها، ان ثلاثة من معارضي خريبط حضروا هذا اللقاء أو ارسلوا من ينوب عنهم. لما سمع السلطان تلك الاخبار التفت الى عمه رحيم وقال له:

ـ لما راح عمير لعين فضة قلنا استرحنا. ولما جاء ولدنا فنر لهنا قلنا خلصنا. لكن اللي به عادة ما يتركها، يا عم. وها لحين يلزم نفتحّ عيونا زين، لان عمير يريد يشيخ وناوي على شر، ويلزم فنر يرجع اليوم قبل باكر، لانه ابد ما يتأمن للذيب ان يسرح مع الغنم!

حين يتذكر فنر زيارته الثانية لبريطانيا، ويستعيد وقائعها، يشعر انها وحدها التي غيرته، وكانت ضروريه الى أقصى حد. فالملاحظة التي سمعها من أبيه عن الاحاديث التي دارت في عين فضة كانت أقرب الى العتاب، وجعلته يشعر بتأنيب الضمير، اذ قال له أبوه، وهو يبتسم بحزن:

ـ أنت، يا فنر، أملنا بعد الله، ونريدك سيفنا اللي نحارب به، وظني انك أبد ما ترضى تكون بمكان أو مع ناس يقولون علينا فلاني وتركاني.
وتغيرت لهجة السلطان، صارت أبويه تماماً:

وخالك، يا وليدي، متوهم وراعي تمني، يظن انه اذا صارت القسمه انك انت من نصيبه، وكأنه ما يعرف ان فنر أبن أبوه، وان الدم أبد ما يصير ماي. وهذي الاحلام يلزم يشيلها من رأس خالك، ياوليدي، وإلا صار مثل اللي يزرع طاية!

ولم يترك السلطان الندم يستبد بفنر، خاصة في هذا الظرف، ولذلك فان اقتراح هاملتون جاء في الوقت المناسب. فان يسافر فنر لفترة طويله في هذه الرحلة، لابد ان ينسى، وخلال غيابه يمكن ان ترتب الأمور من جديد. قال له أبوه بموده:

ـ الصاحب، يا وليدي، طلب وترجى، ان تروح وياه بالسفر، قلنا له: على خيرة الله. شنهو قولك أنت؟

وخلال بضعة أيام بدأت الرحلة:

الزيارة الأولى كانت ثقيله، أقرب الى الواجب. يتذكر فنر ذلك بوضوح، أما الآن، وبعد الاحاديث التي سمعها من هاملتون، فقد أصبح مستعداً. وزادت رغبته حين سمع تلك الأخبار،

والتي راجت همساً، عن أسر خزعل. قيل ان العملية دبرها خزعل بنفسه، وقد أثارت من السخريه قدراً يفوق ما أثارته من استغراب، مما حمل السلطان على الغضب والتهديد باوخم النتائج بسبب هذه الخدعه التي انطلت عليه. ونقل عن عدد محدود من النساء القصر ان الشيخه أخدت في هذه الفترة تتحدث عن فنر بكثير من الحميه والاهتمام، الامر الذي فسر انها تريده سلطاناً بعد أبيه. وقد أكدت موضي انها سمعت ذلك من تهاني، واضافت ان الشيخة حين سألها بعض النسوه ممازحات ردت وهي تبتسم: «كل شيء بوقته زين»

العم رحيم لما علم بنية فنر على السفر قال له وهو يطبطب على كتفه:

ـ الخير فيما اختاره الله . . .

وبعد قليل، وقد تغير صوته:

ـ وبأيامنا، ياوليدي، وكنا بعمركم، أكلنا قلوب أهلنا إلى ان سمحوا لنا نسافر، والسفر ذيك الأيام شلعان قلب، ما هو مثل هذه الأيام . . .

هز رأسه عدة مرات، ثم التفت إلى أكثر من جهة ليتأكد ان لا أحد يسمعه سوى فنر: ـ والاحسن ان تغيب عن الوجه كم شهر بعد سوالف عين فضة!

في اليوم الثالث لوصوله إلى لندن تخلى فنر عن ملابس البادية، بناء لطلب هاملتون، وكان سعيداً ان يفعل ذلك، لكي لا يبدو بنظر الآخرين مجرد لعبة لا يملون النظر اليها والابتسام. وشعر بحرية أكثر حين اقترح هاملتون ان يقضوا اطول فترة ممكنه في الريف: «الريف الانكليزي هادىء وجميل. هناك لا أحد يزعجنا، والناس، بعد بضعة أيام، يألفون الزائر ويصبح مثلهم أو واحداً منهم، عكس لندن التي تسلّي نفسها وتتغلب على ضجرها بالنظر الى الوجوه، خاصة وجوه الاجانب، وتبتسم بسخرية.» فهم فنر جزءاً مما قاله هاملتون، او بالاحرى فهمه بطريقته الخاصة. فتلك الضجة التي كانت تحيط به في كل خطوة يخطوها، في الشارع، في المطعم، في بهو الفندق، كانت تسبب له الخوف، أو على الأقل الحرج، فهو لم يتعود على مثل هذه الاجواء، ويبدو انه لن يتعود عليها ابداً.

لم يقتصر هاملتون على ذلك، قال له وهو يبتسم:

ـ ويجب ان تتعلم الانكليزية. اذا تعلمت الانكليزية سوف تتفوق على جميع اخوتك، وسوف تفاجىء السلطان وتفرحه إلى أقصى حد، خاصة اذا توليت الترجمة بينه وبين زواره الاجانب! وفنر الذي فتح عينيه بفضول ودهشة، رد بخجل:

ـ اللغة الانكليزيه صعبة، ولا يمكن ان يتعلمها الواحد الا في المدرسة.

قهقه هاملتون وهز رأسه عدة مرات، وبعد ان هدأ قال:

ـ كل شيء يبدو صعباً في البداية. تذكر زيارتك السابقة إلى لندن، كنت خائفاً، وكنت تسألني كل يوم عدة مرات متى تعود الى موران. الآن اراك في وضع أفضل، خاصة بعد ان لبست الملابس الاوروبية.

التمعت عينا فنر، وهز رأسه موافقاً. تابع هاملتون:

ـ واللغة الانكليزيه تبدو صعبة في المرحلة الاولى، لكن حين نخصص لنا بضع ساعات كل يوم سوف

تجدها اسهل مما تتصور.
ـ بدون مدرسة؟
ـ سوف ننشيء انا وانت مدرسة خاصة بنا . . .
وبعد قليل وهو يشد على ساعده:
ـ مدرسة ليس فيها سوى طالب واحد، وعدد محدود من المعلمين. وهؤلاء المعلمون يمكن ان يكونوا رجالاً مسنين، أو افراد عائلة، أو . . .
وشرح له هاملتون، بكثير من الاغراء، سهولة تعلم اللغة وضرورتها، وان ذلك سيكون في الريف، ومن خلال الاحتكاك والعيش مع عائلة، وانه سيتولى الامر بنفسه، ولذلك لن تكون هناك صعوبات من اي نوع، خصوصاً وان الحاجة اليومية تتطلب ان يبذل جهداً لكي يتفاهم مع الناس اعتماداً على نفسه بشكل مباشر.

يتذكر فنر ان السببين اللذين جعلاه يوافق: رغبته ان يتفوق على اخوته، وبالتحديد على خزعل، وان يفاجيء اباه.

فترة طويلة ومضنيه مرت على فنر. وقد تخلل تلك الفترة الارتباك، والرغبة في العودة، والتوقف عن «الدراسة»، اضافة إلى المرض. لكن الطرفين اصرا، والجهد الاستثنائي الذي بذله هاملتون، واستقرارهما خلال الشهرين الأخرين وحدهما، بعد ان سافرت دورثي والطفل إلى ولز، وسافر المرافقون والحرس الى موران، بناء لاقتراح هاملتون وموافقة فنر والسلطان. كما ان اختيار مكان اقل رطوبة من الامكنه الاخرى، كل ذلك جعل الامور تسير سيراً افضل. اصبح فنر قادراً على ان يتكلم مع الآخرين، وان يعبر عن بعض ما يدور في ذهنه. صحيح ان الجمل التي كان يستعملها بسيطة جداً وقصيرة للغاية، لكنها كافيه لكي ينقل ما يريد قوله.

ومما ساعد كثيراً في الوصول إلى هذه النتيجة المس ماركو، عمة هاملتون، فعندها كانت المحطة الأخيرة من الرحلة، واطولها. وكانت المس ماركو اروع النساء، والاقامة عندها ومعها أجمل وامتع ايام الرحلة، لان هذه الكهلة لم تكن تجيد اعداد الطعام الشرقي فقط، وانما تعرف ايضاً كيف تتحدث، وكيف تحمل الآخرين على الحديث، خاصة وان فنر كان يبقى معها اياماً طويلة متواصلة، اثناء غياب هاملتون، من اجل ملاحقة بعض الامور الهامة المتعلقة بالسفر والعمل، كما كان يقول موضحاً ومعتذراً، لكي يقضي اياماً عديدة في لندن.

كانت المس ماركو بالنسبة لفنر خليط من المعلمة والام والصديقة. والأيام التي قضاها معها في اكسفورد ظل يتذكرها، ولا يمل من استعادتها، حتى بعد مرور سنين طويلة. أما غياب هاملتون، والذي تكرر عدة مرات خلال هذين الشهرين، فلم يكن يسبب له ازعاجاً، أو فراغاً. كانت المس ماركو تعرف كيف تنظم برنامجاً حافلاً لكل يوم، حتى الأيام الماطرة، وتلك الأيام الأخيرة، حين بدأ يسقط الثلج، كانت تجد ما يفعلانه بكثير من المتعة والرغبة!

والمس ماركو التي قضت عشرين سنة في سيلان كممرضة أولاً، ثم كرئيسة ممرضات، والتي تنقلت في تلك البلاد من مكان لآخر، وعرفت دقائق وتفاصيل حياة الناس وطبيعة البلاد، اكتسبت

خبرات ومعلومات لم تتح للكثيرات غيرها، وقد سجلت كل ذلك في كتابين، وكانت فخورة جداً بهذا الانجاز، لان الكتابين يمثلان خلاصة تجربة ومعلومات وفيرة.

بعـد ان تركت سيلان مختارة، ذهبت الى جنوب افريقيا، وقضت هناك سبع سنين، وكانت حصيلة تلك السنين كتاباً ثالثاً. صحيح ان الكتاب الأخير اقل أهمية من حيث المعلومات، لكنه أكثر نضجاً بالنسبة لتجربة الانسان، هكذا كانت تشير باعتزاز. أما الصفحات التي قرأتها لفنر فقد اختارتها بكثير من الحرص. كانت تضطر اثناء القراءة لان تتوقف، لتشرح، لتعلق، تشير إلى ما وراء المعاني المباشرة، وفنر الذي كان يستمع بأنتباه لم يكن قادراً على ادراك المعاني الكبيرة التي تلفت النظر اليها وتريد ايصالها، ولم تمل ابداً من اعادة القراءة والشرح. كانت تنزع نظاراتها، وتضعها في طرف الفم، وتبدأ. وكثيراً ما لجأت الى الوقوف، إلى التمثيل، إلى تحريك يديها وتحريك قطع الاثاث ايضاً!

قبل نهاية الرحلة باسبوع، واثناء غياب هاملتون، حرصت المس ماركو ان تهدي كتبها لفنر. فعلت ذلك بكثير من الجلال والاهتمام، ولم تنسى ان تشير الى فلسفتها في الكتابة، اذ ذكرت ان الكتابة اذا لم تكن من القلب، وانما هي نتيجة القراءة وحدها، أو التأمل وحده، فعندئذٍ لا تكتسب اية أهمية ولا تشكـل اضافة حقيقية، وان هذه الكتابة اذا لم تكتب اليوم فيمكن ان تكتب في وقت آخر. أما التجربة، أما حياة الانسان، اي انسان، فانها لا تتكرر، رغم ملايين البشر، وهي وحدها الجديرة بالتسجيل، لكي ندرك بعمق ودقة من خلالها معنى الحياة.

كان فنر مفتوناً بكل مايراه وما يسمعه، فلاول مرة في حياته يكون قريباً من امرأة بهذا المقدار. جدته، رغم حبها وحنانها، كانت كتلة من السواد والاختلاط، وبعض الاحيان من الغياب. فالملابس السـوداء الفضفـاضة، وذلك الانشغال بالذين حولها، ثم تلك الليالي المليئة بالصمت أو باصوات الرياح، كانت تجعلها موجودة وغير موجودة في آن واحد. حتى في ليالي السهر أو ليالي الفرح، حين يتحدث الانسان مع الآخرين أو يغني، أو حين يستمع الى احاديثهم واغانيهم، كانت تشغلها اصوات الاطفـال وامـراضهم، وكـانت تشغلهـا طلبات الشيوخ أو نظراتهم، فان لم تنشغل بهؤلاء فالقطط والكلاب والحيوانات الاخرى لابد ان تشغلها، ولا يتذكر فنرجدته الا وهى راكضة، وكثيراً ما كانت تنام وهي جالسة قرب الموقد، وتتظاهر انها تتابع الاحاديث التي تدور!
المس ماركو امرأة من نوع آخر، إذ رغم تقدمها في السن، كانت تبدو مثل طائر ملون. صحيح انه لم يجرؤ على النـظر إليهـا طويلاً، أو التـدقيق بملابسها وزينتها، لكن كانت تملأ جو الغرفة بوجودها ورائحتها، وتجعل من يجلس في مواجهتها يحس بكثافة هذا الوجود وطغيانه، ويشعر أكثر من ذلك انها له وحده. أما إذا تحدثت فانها تستحضر الاشياء وتعطيها ملمساً خشناً، حتى تبدو في كثير من الاحيان وكأنها تنبثق من جديد. تتكلم بهدوء، تنظر إلى العينين مباشرة، تحرك يديها بطريقة من يصنع شيئاً؛ وحين تبدأ باستعادة ذكرياتها فانها تفعل ذلك بلذة، وكأنها تعيشها مرة أخرى.

كانت تفوت فنر، في حالات كثيرة، كلمات ترد في احاديث المس ماركو، لكن يقدِّر معناها من الاشارات، من الانفعال الذي يملؤها، وكان مستنداً لان يكتفي بذلك، لكن المس ماركو امرأة حازمة ودقيقـة، ليس بالنسبـة لنفسها فقط، وانما بالنسبة للأخرين، وبنفس القدر. إذا احست ان بعض

الكلمات فاتت من يستمع إليها فلابد ان تتوقف، ان تسأل، ان تشرح، وكانت تلك أيضاً طريقتها في التعليم.

قال هاملتون لسمو الامير، بعد عدة سنين، وهما يستعيدان ذكريات تلك الرحلة:
ـ المرأة التي أثّرت في حياتي كانت عمتي ماركو. أثرت عليّ أكثر من امي ومن جميع معلماتي. لان امي كانت تعتبر ان اقامتنا في ذلك المكان النائي عقوبة حكمت بها علينا الامبراطورية، وكانت تحسب الأيام والشهور بنفاد صبر لكي تنتهي العقوبة وتعود إلى الحرية، كما تقول، اي نرجع إلى بريطانيا. عمتي ماركو كانت نمطاً آخر: جاءت إلى سيلان بمحض ارادتها ورغبتها، وكانت تجد متعة في ان تكون هناك. أكثر من ذلك كانت تواقة لان تعرف كل شيء، ولم تتردد في ان تتعلم عدة لغات محلية. واليها الفضل في ان اتوجه إلى اللغات الشرقية. كانت تقول باستمرار، وربما لنفسها بالدرجة الأولى، وتحب ان يسمع الآخرون: «يجب الا ننخدع بما نراه على السطح، فالشرق أعمق مما يبدو، واخطر مما يفترض الكثيرون، لان ما يعتمل فيه من التاريخ والتقاليد والاساطير بمقدار ما يعيقه ويثقل عليه، فانه يمده أيضاً بطاقة على المقاومة والاستمرار. . . وربما التجدد وبداية فهم الشرق ان نعيش فيه، ان لا نتعامل معه برفض أو كراهية. وان نتعلم لغاته، لكي نفهم كيف يفكر وكيف يعبر. فاللغة أساس فهم الآخر، وبداية حوار حقيقي».

يصمت هاملتون قليلاً، نتيجة الأفكار التي انبثقت فجأة وعبقت في ذاكرته، لكنه لا يريد ان ينساق معها، يتابع بنفس النبرة:

ـ ولانها عاشت خارج بريطانيا سنين طويلة، واحتكت باعداد كبيرة من الاجانب، فقد اصبحت احسن معلم للغة. تعرف كيف تعلّم، واي شيء اسهل لان تبدأ به.
ابتسم فنر وكأنه اكتشف انه كان ضحية مؤامرة بين هاملتون وعمته، سأل مداعباً:
ـ الهذا السبب اخترتها لي لكي تعلمني اللغة؟
ـ اخترتها بشكل خاص لانها تعرف كيف تتعامل مع شعوب أخرى، ولانها تعرف ما ينبغي للملوك ان يتعلموه قبل غيره.

قهقه فنر طرباً، وبعد ان هدأ نظر في عيني هاملتون بامعان. وهو لا يفعل ذلك الا نادراً. وهاملتون اذا كان يخاف احداً أو من شيء، فتلك النظرات المكتشفة الكاسحة، التي تنفجر، كما يقول لنفسه، فجأة، من تلك الوجوه المغبره القاسية، وجوه البدو. انها نظرات ليس هدفها الرؤية، وانما تقشير الشخص المقابل، وتمزيق اي رداء يرتديه، ويهدف ان تمنعه كلية من اية امكانية للكذب. سحب هاملتون عينيه بعيداً وعاود الحديث: ـ والعمة ماركو تعرف ما ينبغي للاجنبي ان يتعلمه من اللغة الانكليزية، ولذلك تجعل هذه اللغة مرنة، حية، وملبية لحاجات حقيقيه. اي بكلمة اخرى: لغة محبوبة، لانها تعتبر ان حب اي شعب يتطلب، بالدرجة الاولى، حب لغته، تماماً كما احبت هي لغات الشرق، وكما جعلتني احبها ايضاً، وكما تريدك ان تحب اللغة الانكليزية . . . وهذا هو الاساس الحقيقي لتعلم اللغة.

وفنر الذي يشعر بالاعتزاز والتفوق ازاء اخوته، لانه سافر وتعرف على العالم، ولانه تعلم اللغة

الانكليزيه، الا انه ظل حتى النهاية خجولاً أو نفوراً من استعمالها. وحين يستعملها، مضطراً، فان الكلمات البسيطة والعبارات القصيره تشكل عماد هذه اللغة. أكثر من ذلك يتجنب استعمالها قدر ما يستطيع اثناء وجوده في موران، نتيجة ما سمعه من تعريض، حتى من خاله عمير، والذي كان يردد مع المسنين: «اذا كانت العربية لغة أهل الجنة، فان الانكليزية لغة أهل النار» وقد تجنب عمير سؤاله ما اذا تعلم اللغة الانكليزيه ام لا، لئلا يتغير موقفه منه، ولكي لا يشعر بخيبة أمل فيما لو عرف انه يعرفها!

لم يكتفِ فنر بتجنب استعمال اللغة الانكليزيه، كان يريد ان يتفوق على الآخرين بلهجة البداوه ذاتها، خاصة وان خزعل لا يخفي اعتزازه بانه يتقن هذه اللهجة افضل من اي بدوي ! واذا كانت احدى الهوايات المحببة للسلطان ان يقيم المباريات في شعر البادية وامثالها، وكان يروق له ان تجري تلك المباريات بحضور اولاده وبمشاركتهم، وكان خزعل لا يخفي براعته، فان ما لدى فنر من رصيد اختزنه في عين فضة، من لياليها الطويله، ومن احاديثها التي لا تنتهي، ثم ما جهد لان يتعلمه في وقت لاحق، لفت نظر الكثيرين.

قال العم رحيم ذات ليلة للسلطان:

- . . . وظني، يا ابو منصور، ان البني آدم اذا ما تعلم وهو صغيرّ ما يتعلم اذا كبر. لم يعترض السلطان، لكن فضّل الصمت، ليفسح لعمه توضيح ما يريد قوله. تابع العم:

- واذا ما رضعه مع حليب الام ينفطم عنه وعن الحليب جميع!

- وأكثر من هذا يا طويل العمر؟

- ذيك الليلة، وحنا نسمع كلام فنر عن امثال عين فضة، ترى قال كلام يعجب، كلام زين، والولد فطن وذهين!

ضحك السلطان بنشوة، ولم يعلق، تابع العم:

- وعيشه مع البدوان فادته واجد، يا ابو منصور، تعلم منهم العلوم الزينة! أن هاملتون الذي كان يحضر هذه المباريات، وكان بعض الاحيان يستعين بمن يشرح له معنى أو مغزى كلمات معينة، وكان دوره الصمت والمراقبه، فقد قال لفنر في احدى الليالي، وهما في اكسفورد:

- . . . ومن الافضل ان لا يظهر الانسان كل ما يعرفه، خاصة امام المنافسين، بل أكثر من ذلك يجب ان يترك لهم بعض الاشياء التي تميزهم، أو التي يفاخرون بها، لان تركها لا يشكل خسارة له، وربما يشكل بالنسبة لهم وهم الربح، وفي اللحظة المناسبة، عندما تبدأ اللعبة الحقيقية نكتشف الرابح والخاسر دون خطأ!

وفنر الذي تعود الصمت والاصغاء بعلاقته مع هاملتون، كما تعود مع كبار العائلة، خاصة ابيه، لم يعلق أما هاملتون فكان متأكداً انه يكلم نفسه، حتى تلك اللحظة، اكثر مما يكلم فنر. تنحنح وخرج صوته مصقولاً:

ان يعرف خزعل شعر البادية وامثالها احسن منك لا يعني شيئاً مهماً، هناك امور أكثر أهمية،

وهذا ما يجب ان تعرفه جيداً!

صمت فنر، لكن عرف، أو بالاحرى أحس، معنى كلمات هاملتون. لاول مرة، بوجود شخص آخر، يحس بالخوف وبشيء من الخطر. واذا كان قد تعلم شيئاً مهماً في عين فضة، فالكتمان. قالت له جدته ذات ليلة، وقد سمعت كلاماً لم يرضها. قالت وهي تزفر مثل جريح عطشان:
- . . . واخـذ حليمـة، امـك، الله يرحمها، حتى يلقم جماعتنا حجر، حتى يقول للقريب والبعيد: وهذون اخذنا منهم وصاروا رجالنا، ويلزم يسكتون. لكن املنا فيك، ياوليدي، ويمكن على يد الله وعلى يدك تتعدل الامور.
صمتت قليلاً ثم خفضت صوتها وكأنها تتآمر:
- هذا الكلام بينّا، ياوليدي؛ حجر ببير، لا احد شاف ولا احد سمع، واذا عرفوا ذبحونا جميع!

بلمح البصر تذكر فنر كلام جدته، وقارنه بما يسمعه من هاملتون الآن. بدا له العالم مجموعة كبيرة من الصخور تتلاطم، لكن بصوت مكتوم، ولابد ان تحطم صخرة باقي الصخور، أو مجموعة كبيرة من السكاكين الهائلة تنغرز في اللحوم، دون صوت وفي الظلمة، ولابد ان تقضي سكين على السكاكين الاخرى.

وجاء صوت هاملتون، من جديد، حاداً واضحاً:
- وانت تعرف شيئاً مهماً، لا ادري اين تعلمته، لكن يجب ان تحافظ عليه: الصمت. تنفس بعمق، وبعد قليل تابع، وكأنه يحدث نفسه:
- الصمت سلاح الاقوياء أكثر مما هو سلاح الضعفاء أو الجبناء، لا تنسى ذلك!

في لحظات معينة، وبعض الاحيان بشكـل مفـاجىء، وخلال زمن اسرع من البرق، يتعلم الانسان ويكتشف ويرى مالا يتاح له عبر ازمان طويلة. فجأة يتبين ويتأكد ان كان نائماً أو ساهياً، أو ربما كان طيباً الى درجة الغفلة. الآن، في الكلمات القليلة، غير المباشرة، وحتى الغامضة، احس فنر انه موضوع الرهان، واستبدت بذهنه صورة جدته، قال بنفسه بحزن: «اذا نويت لا تعلّم بطاريك . . والا رحت طعام للنسور والايام بينا».

واذا كانت حملة وادي الفيض. ثم معركة الحويزة، قد غيرتا الكثير في موران، فان عودة هاملتون وفنر، بعد هذه الرحلة الطويلة، وما رافقها من حفاوة السلطان واهتمامه، جعلت الامور تأخذ مسارات لم تكن بالبال.

وخلال شهور الرحلة انتظرت موضي كثيراً، وبكت كثيراً، وكان لديها الكثير لتقوله لفنر بعد عودته، لكن حين رأته يعود، اختلطت دموعها بضحكتها، ولم تستطع ان تتكلم. نظرت اليه طويلاً، ثم هجمت عليه، ولم تجد الا قبضتها وسيلة وحيدة للتعبير، اذ جمعتّها وضربت كتف فنر، ضربته بقوة. فلما ضحك بصخب قالت قطمة بعتاب:
- عورتيه يابنت الحلال . . ضربتيه على كتفه ذاك!
فتحت موضي عينيها بخوف، اذ تذكرت جرحه القديم. سألت بتوسل:

- صحيح تعورت؟
رد بضحكة قوية، اقوى من الضحكة الاولى. قالت قطمة:
- وانت يا سيدي . . ما لك حق، طولت أكثر من اللازم!
قالت له موضي من بين دموعها الصغيرة:
- بعد اليوم ما راح تسافر!
قالت تهاني التي وصلت في تلك اللحظة لتسأل عن الهدية قبل اي شيء آخر:
- اللي يطول الغيبات يرجع بالغنايم.
وبعد قليل:
- وها لحين حنا فكينا شلينا ويلزم ترمي به شيء . . حتى لو حجر!

وانصرفت موضي وقطمة الى فتح الحقائب وترتيب الثياب، واستخراج الهدايا، وبدأت تهاني تقصّ على فنر ما حدث في غيابه:

- . . . وبسفرتك، ياطويل العمر، جاك ثلاثة اخوه، وخمس خوات. وبعد ما ابوك عرس على عنود اخذ بنت ملاهه. وابوك تلاسن مع خالك عمير. والشيخة تطريك دائماً بالخير واخوك خزعل عرّس نوبه ثانية. وفضة حامل ومولّدة بين يوم والثاني، ووطفه . . . صرخت موضي من الغرفة المجاورة.
- يا معّودة . . يرحم والديك، ياتهاني، يكفي، دوختي راسه!

فصل من الجزء الثالث من «مدن الملح» والذي سيصدر قريباً.

الحب والسل

حسب الله يحي

ما أن نزل لقمان من السيارة، حتى توجه الى الحي الذي تسكنه حبيبته واهله. وعجب من نسيانه السريع، فهذا ما لم يكن يتوقعه، وهو الذي عرف عنه: الذاكرة القوية والانتباه العميق . .

وتساءل مع نفسه: هل يمكن للمرء ان ينسى بيته، وبيت من يحب؟

- لقمان، ما الحكمة من هذا . . من نسيانك؟
- لقمان، انت تائه، وعليك ان تستعيد التذكر.
- لقمان . . لقد نسيت . . اعترف.

وعجب من امره . . فليس هناك من يسأله . . لا الاهل ولا الحبيبة ولا الجيران! ليس هناك من باب يدقه أصلاً، وليست هناك نافذة يسمع من خلالها تحيات رقيقة موجهة اليه!

- هل رحل الجميع، ام انني الراحل الوحيد!؟

تساءل بمرارة، ولم يصل الى جواب . .وانسحب عائداً من حيث أتى . . .

هناك سأل: اين رحل سكان الحي الشعبي؟

اجاب احد الحاضرين: انتقلوا الى موطن العز.

- واين هو مكان العز هذا؟

ضحك الآخر وقال: بل ذهبوا الى الجنة.

- وماذا يفعلون هناك؟

قال ثالث: لقد اصيبوا اصابة جماعية بالسل، فماتوا . . وطابت لهم احوال السكن في جوف التربة.

حينئذ، ادرك لقمان بأنه قد وضع في موقع السخرية.

سأله احدهم بعد ان أدرك تماماً بأن لقمان لا يعرف شيئاً عن كل ما جرى.

- أين كنت؟
- كنت أدرس في الخارج
- وهل الدراسة في الخارج تجعلك تنسى أهلك؟

ـ كلا . . انني اتذكرهم دائماً، وها أنذا اعود اليهم، بعد انجاز دراستي مباشرة.
ـ وكان بأمكانك ألا تعود.
ـ كلا . . كان لابد أن أعود الى أهلي.
ـ وعندما لا تجد احداً من أهلك . . هل ستعود ثانية؟
ذهل لقمان حين سمع كلمة تشير إلى غيابهم . . قال:
ـ لا، سأبحث عنهم . . في كل مكان.
ـ وحين لا يكون هناك مكان تفتش فيه عنهم . . ماذا ستفعل؟
كان الرجال الاربعة يتحدون اصراره، ويشعلون الحرقة في داخله.
ـ ألا تخبروني بحقيقة ما جرى؟
تأملوا بعضهم بعضاً، وتهيأ أحدهم للاجابة، لكن نظرة أحدهم اليه جعلته يستسلم للصمت.
ـ ومن انتم . . ؟
ـ نحن السكان الجدد . .
اجابوا بصوت واحد، واحس بأن امراً غريبا قد حصل . . سألهم:
ـ والسكان الذين سبقوكم في سكن الحي الشعبي؟
ـ لاشأن لنا بهم.
ـ ألا يعترضون؟
ـ لا أحد يعترض على قانون تسنه الدولة.
ـ ومن هي دولتكم؟
ـ بل هي دولتك كذلك، ودولة أهلك . .
قال أحدهم . . واجاب لقمان:
ـ لم اسمع بدولة تطرد سكان حي . . أو تقتلهم، وتجيء بآخرين للسكن بدلاً عنهم!
قال الآخر:
ـ نحن نحتكم إلى القانون. الدولة زودتنا بوثائق تدل على امتلاكنا هذا الحي.
ـ هكذا هكذا بكل سهولة؟
ـ اسأل الدولة . .
أحس لقمان بأنه مقتول في افكاره ومشاعره، بأنه مهزوم امام قوى غيبية لا يعرف هويتها . . وإلا فهل من المعقول ان يموت جميع سكان الحي الشعبي . . !
كيف يموتون، وتسوى بيوتهم . . تهدم، وينشأ حي جديد في نفس المكان؟ هل اصيبوا بالسل حقاً . . وهل ان الدولة كانت تخشى انتشار العدوى، فهدمت حياً بكامله؛ وأشادت للسكان الجدد حياً جديداً؟
بدأ لقمان حائراً . . الى اين يتوجه، ومن يرشده الى أهله والى حبيبته التي وعدها بأن يكون وفياً لها، وان يعود اليها حال انجازه سنوات الدراسة، وها هو قد عاد ووّفى بالتزاماته نحوها . . دون ان يجدها . . فلم تترك أثراً، ولا عنواناً . . كما انها لم تكتب اليه اية رسالة منذ زمن . . وكان قلقاً لغياب أخبارها واخبار أهله.

سار على غير هدى . . كان الجو بارداً والليل يسدل ظلمته شيئاً فشيئاً، وقطرات مطر ناعمة بدأت تتساقط.
لم يكن يعرف الى أين يتوجه، وفي أي مكان يستقر، بدا غريباً أمام نفسه، وحاصرته الدهشة والحزن.

حين تعب . . استلقى عند جذع شجرة . . فتسلل البرد الى عظامه، وأحس بالجوع والتعب والهم . . والأهم من ذلك كله . . أحس بالرغبة في اكتشاف معنى السل الذي أخبره بأمره سكان الحي الشعبي الجدد.

كان مجهولاً مثل أصحاب الكهف . . إلاّ أن الفرق الوحيد بينه وبينهم انهم قد اكتشفوا نومهم الطويل بعد (٣٠٩) اعوام . . وحين استيقظوا وجدوا العالم كله قد تغير . . لكنهم لم يسهموا في التغيير . . ألقوا بذرة الايمان وناموا . .
غير انه كان يبحث عن صحوة المعرفه، ويريد ان يكتشف، وان يعود الى وطنه مملوءاً بالنظريات التي يسعى لتجسيدها في حياته العملية.
كان على صلة بأهله وحبيبته . . فإذا عاد لم يجد لهم أي أثر . .
- السل . . السل . . هل يقتل الحب والناس جميعاً؟
سؤال ألح عليه . . وراح يتذكر ذلك العالم الالماني كوخ الذي اكتشف السل في القرن الماضي . . وعرف الجرثومة الخبيثة «عصية كوخ» التي التصق اسمها بأسمه، كأنما تقصده بالمرض قبل الآخرين.

ترى هل فكر كوخ مرة بأن يلقي القبض على الهواء لأن تلك العصية تنتقل بواسطته وان يوقف حركة الجهاز الهضمي، ويقتلع الجلد، وان يقتل كل مريض مصاب بالسل . . خشية انتشاره . . ان يستأصل الرئة، ان يغير دم المريض . . ان يقتلع المخ والكلية والمفاصل . . عند اصابتها بالمرض . . .
هل فكر كوخ بأن يلغي الانسان؟
جرثومة كوخ وصلت الحي الشعبي، ولئلا تأخذ الجرثومة مداها . . قتل كل من زارته . . .
هل يستطيع ان يصدق مثل هذه الافكار؟

بارد المكان، والوقت ثقيل، والجوع قاتل، والغربة مريرة . . وادرك انه لا يحس بالامان في حي شعبي لم يعد يعرف أهله. وانتبه الى جذع الشجرة . . كانت ثمة سيقان صغيرة تمتد من اسفل التربة، وتحاول ان تستقل عن الجذع.
قال: الابناء يكبرون، ويستقلون، ويعمرون بلداً . .مثل هذه السيقان التي تنمو من جذع الشجرة التي يتكىء اليها . .
فأين الآباء والأبناء . . اين الاشجار والسيقان اللصيقة بها . . . ؟!
في زحمة تفكيره وجوعه وبرده وقلقه وخوفه . . سمع اصوات اقدام تتوجه اليه . . أصوات اقدام

واصـوات بشر . . اصـوات نبـاتـات تسحق، وطيور تنام في اعشاشها تحلق مرتعبة من الحركة المفاجئة، وانفاس ثقيلة تقترب. نهض . . كان مرتعباً . .

- قف.

أكثر من صوت قالها، أكثر من صوت شتمه . . اكثر من صوت جاءه من اتجاهات مختلفة، وأحس بأنه محاصر . . وغير قادر على الافلات . .

وامسكوا به . .

كان مثل الفريسة التي ليس لها جلد ثمين يحميها من الطعنات . .

انهالوا عليه ضرباً . . وسمع احدهم يقول:

- انه السل . .

كتم صرخة . . اختنق بالصرخة . . الصرخة ماتت عند حنجرته . . الاسنان تضيق على حركة اللسان . . تشلّ حركته . . اغمي عليه . . قالوا مات . . مات . . وتركوه . .

وفي الصباح . . عند جذع الشجرة كانت هناك أوراق متساقطة فوق جثة تبتسم . . اصابع الجثة تحفر في الارض . . وتترك أثراً.

بغداد ١٩٨٦/١٢/٢٦

وهنا أثم، وفزاعات تنتحر

أمين صالح

ذراع إمرأة

من الكف يهبط فتى نقي الروح، مترعٌ بالجذل، يهبط خفيفاً مع الندى المترذرذ كأن الهواء جناح والفضاء وسادة. يرسو على أرضٍ لا تحرسها أقدام أو أظلاف، أو ربما تقوسّت تحت مواطيء محتها للتو مياهٌ وزبد، فعادت الأرض ـ المرشوشة بالقواقع وحلي البحر ـ لينة ناعمة كما كانت. لاخوف يضرجّ هذا الزائر الغريب ولا رجفة، بل غبطة لاحد لها. يقف على الشاطيء الفسيح المهجور، مباح الحواس، يصغي ـ أو هكذا يظن ـ إلى أصداء عرسٍ مرّ من هنا: طبول وزغاريد وأصوات وليل يزفّ الهوادج في موكب رافقته الثدييات والبرمائيات.

يرنو إلى البحر الذي يغفو مسدلاً أهدابه على كائنات مكتنزه بالطيش والجلبة. بعد هنيهة، يتجرّد الفتى من ملابسه ويسطع عارياً خارق البهاء، يتوحّد مع أبجدية الطبيعة في تجانس فريد كأنه ثمرة الرمل المتواطئة مع نبالة الفجر. يخوض زغب الماء كما لو ينوي منازلة المجهول أو قطف فاكهة الدلافين. من يعرف ما يختلج في ذهنٍ طريٍ لم يناوشه بعد صليل الوقائع والمصادفات؟ خطر لي، أنا راوي الحكاية، أن أجعله ينسلخ تحت الماء من جلده ويتقمص شكل فارس نبيل، غير أني جعلت البحر يشعر بإختراق الفتى لسياجه وانتهاكه شريعة الامارة، فيستنفر بطشه متحفزاً لردع هذا الاجتياح. لكن ما أن يلمح شعاع البراءة القاطنة في الجسد الوسيم، ويعرف أنه جاء زائراً وليس غازياً، حتى يأمر بواباته أن تفتح أقفالها.

افتحنى، يقول البحر، ذرّ بذورك في جهاتي.

تتواثب المياه من حوله، تحيط به، تطوقّه. ومن كل حدب تتوافد فصائل الأسماك لتشم رائحة هذا الذي اصطفى إمارتها ليحزم حضوره في رئتها فارداً ذراعيه كبازٍ باسل يرقب حشود الكائنات التي جاءت محتفية. رويداً يشعر بتهيجّ أعصابه عصب نافر يشعل الماء بعروق إباحية، ويسيجّ الرعشة تلو الرعشة بهزّات مرصّعة باللذة. يلج بكورة الماء ويسرّح رحيق الجسد اللاهب امام حشود مأسورة بالمشهد. ومن كهوف الحلزون تقبل حوريات تدحرج اثداءها وما ان تحاذي الجمع وتشرئب اعناقها

مستطلعات حتى تشهق في خفر لكنها لا تغض البصر بل تتمعن مأخوذة. زبد، نافورة من الزبد، وسرب من الخُطّاف المهرّج يطفو بابتهاج.

يمشي بكامل ثيابه صوب المدينه، ليس متعباً ولا ظمآن، أعزل إلا من إبتسامة مضاءة تحاور ساكني الطريق من سحالي وأرانب وأعشاب برية، وتجادل أكواخ الرعاة المتكومة في سفح التل والتي تتسرب منها رائحة أطفال وحساء. يرى سفينة راسية على الرمال يعتلي صاريتها رجل ينادي الريح مثل مخبول مؤجج بالسفر. يرى عربات نقل مهجورة يتصاعد الدخان من محركاتها وبجوارها كلاب سلوقية نائمة. يرى كوكبة من الجيولوجيين يحفرون الأرض بحثاً عن عظام. يرى ـ أخيراً ـ المدينة الملتفعة بالاسمنت والغبار، أسوارها العالية التي تتحدى الاكتساح، مآذنها وقبابها المزروعة بين بيوت محدودبة خشوعاً. وإلى المدينة يمشي حثيثاً.

من البوابة الحديدية يدلف، فيستوقفه حارسان بإشارة ويرشقانه برهة بنظرات عدائية ثم يسمحان له بالمرور دون سؤال. بيوت واطئة، أولاد يمرحون في الوحل. قطط تتعارك في صناديق القمامة. كهل جالس على عتبة يتجرع الخمر ويكلم نفسه مشترون وباعة وحوانيت، ينعطف يميناً، يبصر ساحة فسيحة في وسطها إنتصبت مشنقة، فيتوقف مبهوتاً يتوقف الزمان، الأعضاء، حركة الهواء، وتنحسر الأنفاس. لم يشهد موتاً، أوقتلاً، من قبل. يعرف الآن، بالفطرة، أن في هذه الساحة التي ترضع الرعب إستوطن الاثم.

المارة كانوا ـ أثناء سيرهم ـ يختلسون النظر إلى الرجل المعلق ثم يغادرون على عجل بمحاذاة الجدار. أما حول المشنقة فقد تلكأ عدد قليل من الرجال والنساء . . إما بدافع الفضول أو التعاطف أو الشفقة. يقترب الفتى بطيئاً، واهناً، يذرف خوفاً وأسئلة لاتحصى. لكن الأنشوطة تدنو، والعينين الجاحظتين تدنوان، والجسد المعلق يدنو . . يسحل الاشكال ويمحو المسافة. هكذا، ممغنطاً، يجد نفسه بين أولئك الذين مكثوا على مقربة، شاخصاً ببصره إلى أعلى.

يحل المساء ـ الساحة خاوية الا من مشنقة مدهونة بالعنف، ورجل متدثر بالموت، وفتى جالس على الأرض يرمق نشيج الخشب ويقول لنفسه «ليس عدلاً أن يُنفى هذا الجسد من روحه اليائسه في موقع موحش كهذا. واجبي أن أبحث معه عن مثوى حنون يحميه ويسامره». جسوراً ينهض ليرتكب المعصية التي لم يجرؤ أحد على إرتكابها. إليه يمشي، إلى حشرجة تسحلها الحبال يمشي، إلى سلالم ماهوله باشباح الليل يمشى، إليك أيتها الجثة الملعونه أمشي وأنا أرمم أوصال المدينة بعويل فاحش. أحمل بين ذراعيّ الباكيتين جسداً ضل مثواه، أبتعد به عن قطيع من الذئاب تناوش إنعكاساتها في الآبار لأصل إلى نافذة ترشدني إلى أخرى فثالثة فرابعة دون ان تدلني إلى المثوى، كأني في متاهة مرصوفة بشظايا ومُدى، وتهالكتُ. مرهقاً ينظر إلى الجثة التي تدحرجت على الرمل ثم استقرت مرهقة. يدير رأسه لعل أحداً يمر ويساعده، لكنه لايصادف غير صرير الجداجد وخشخشة ظلال منسية كانت تنتسب لبشرٍ مرّوا من هنا. في الموقع ذاته حفر قبراً.

يحل المساء. الساحة خاوية إلا من مشنقة مدهونه بالعنف، ورجل متدثر بالموت، وفتى جالس على الأرض يرمق نشيج الخشب، وامرأة في زاوية تتأمل المشهد بعد حين تخطو نحو الفتى، تقف بقربه

فيدير بصره اليهـا: «أهـلاً بك سيدة الليل والسـاحـات. أسألك عن عقاب الجريمة وجريمة العقاب. ساعات طويلة لم تزدني إلا حيرة وبلبلة. كيف للذبيحة أن تكون عبرة بينما المذبحة تهيم طليقة في الأختام؟ أسعفيني». تنظر المرأة إليه مشفقة وتهمس «اتبعني». ينهض طائعاً ويتبعها. يعبران دروباً وأزقة ودهاليز حتى يصلا أخيراً إلى مكان ناء يعبق بالبخور والرياحين. ليست غرفه. ليست حديقـة. مكان لا يشبه مكاناً. مرشوش بماء الورد، مفروش بالسُندس، يظلله الرمان والزيزفون والكاميليا. عندئذ توثق عينيه بعينيها، بينما تفك ازرار ثوبها الأرجواني، وتتمتم: «إفتحني». يعرف أنه لا يقدر أن يجفل، أو يُطرق، أو يتوارى. يقدر أن يتكلم: «جئت أنشد جواباً». تخرج من الصدفة عارية، مجبولة بجمال آسر مثل وردة في مرآة، وتمتم: «أدخل فيّ لتترصّع بالسديم. لا لغة تهديك ولاطوق ينجيك، بل أحاصرك بدمٍ أكثر عصفاً. آنذاك تحتدم فيّ وأحتدم فيك».

يحل المساء. الساحة خاوية الا من مشنقة، ورجل متدثر بالموت، وفتى جالس على الأرض، وامـرأة في زاوية، ومسلحـين يقبلون من جهة ما بخطوات تلجم المدى. وعندما يشاهدون الفتى يتجهون نحوه مستنفرين غضباً ضارياً. إنهض ياكلب. يرفع الفتى رأسه، لايخشى ولايكترث. لكنه ينهض بتثاقل كأنه هرم فجأة، كأنه يحمل أنقاضاً. ماذا تفعل هنا؟ لايرد. إنتظر طويلاً كي يجيب أحد على أسئلته، ولما لم يجد إكتسحه اليأس والخذلان. هل أنت أصم؟ أبكم؟ أعمى؟ يهمّ أحدهم بضربه لكن زميله يمنعه من ذلك. دعوه يمضي ويغادر الساحة، ربما لا يعلم أن التجول ممنوع ليلاً. يتحرك الفتى مبتعداً بخطى مثخنة، بينما يخرج المسلحون من الجهة الأخرى حاملين توابيت غير مرئية.

يحل المساء. الساحة خاوية إلا من مشنقة، ورجل، وفتى جالس، وامرأة في زاوية، ومسلحين يلجمون المدى، وفزّاعات تنتحر.

القلعة

فريد رمضان

(١)

سيعيد ترتيب الكون، قال.

سيرفو سهاد الارض، يسمع نبض الجبال الهابطة من الكهوف البعيدة، يحصي دقاتها ويفتح بالفؤوس الناعمة أبواب الاجساد.

سيدعو الدم لانفلاته في رحاب الوديان والسدود والقنوات، صاخباً، غامراً، داكناً كفصاحة الظلام المترف بالهواجس وبحجم الاشكال. وحده سيلغي العواصم، يربطها من اسمائها فتنطلق بها الزاجل، يتقدمها صقران ينقران جدار الريح لتغتزل المسافة وتفتح الطريق، وعندما تدخل تضاريس الصحراء تتوقف ويبدأ الصقران بقطع الحبل فتتساقط الاسماء في بقعة اضحت بدون ذاكرة ومثقلة بخواتم الملوك الـذين عبروا وانتهوا. هناك لن تستطيع الاسماء ان تعتلي عروش المدن أو تستنزف الخرائط، لن يكون لها دور أو جذور، ستظل كصرةٍ مشدودةٍ مرهقةٍ من عبء السفر، تشهد الهذيان الاخير.

بعدها سيخنق الاسماك ويجرّ البحر من رقبته ويلهيه بالعذاب، سيحتجز الهواء ويرسله نحو منفاه، سيتقدم،تمشي خلفه قطعان الحيوانات وفصائل الطبيعة. وبهدوءٍ شديد سيغزو البيوت ويلجمها بالاشـارات العـذبة ويدخل في الاجساد، وفي خوف الاجساد، وفي شكيمة الاجساد ليضرم فيها حديث الاعشاب المثقلة بطمأنينة الاطفال.

سيفاجىء البشر بنوازلٍ تخبىء خديعتها وتتسلل بكتب القصاص لتزرع الاسئلة الملغومة في سلال النائحين، المتدثرين بأوراق العنب وهم يتقلبون ويلتصقون ببعض بودٍ ومحبة لا تضاهى وعند طلوع الفجر من ميثاقه المسائي سيفتحون عيونهم المستديرة ويتساءلون:

ما الذي يحدث؟

عندئذ يتساقطون، جثة لاتستدل على جثة، وجثة تذهب إلى أهلها متخمة بجراح الشظايا، زاحفة نحو حدائق الموت. تمر في فراغ الاوكسجين جنادب الارض وفئة مهزومة من قرائن الحرب، تكشف عن مناسك الأسر، تدفن صدفات اخضرارها بربيع تحاور نحو فجوات المساء.

ثم ماذا؟

سيضحى الكون بيرقاً من صفيح محروق، يصدر صوتاً صحراوياً ينتشر على الوجوه والعيون المحبوكة بهول الاماكن وسكون الانقاض، ستبدأ الضمادات بالانتقال نحو جثث متعفنة في سراديب العراك المفتعل وستضيع في الدروب المختلطة.

ثمة جثة نسيت ان تغلق عينها كي لاترى الموت، وأخرى تستند بقايا روائح لحيوانات محترقة، تكتشف بانها لا تملك يدين أو رجلين فتحاول ان تحبو لتعيد لها تلك الاطراف التي انفصلت وتطايرت، تشاركها جثث اخرى في ترتيل اناشيد الحضور:

لبيك يامن وجهت وجهي نحو مثقال خطواته، لبيك يامن اويت اليه وعمدت وجهي في ختامه، لبيك يا ايها المصقول بميثاق القائم والنازل على خرابنا، لبيك يا أيها القناص العاشق لهدير الدم.

هكذا يخرج الصوت متحشرجاً من بين انقاض ايامهم، يستنزف الكارثة وهم يتنفسون العداوة لتضاء الهزائم، ينظرون لبعضهم، يدارون الخجل الفاضح، وينسحبون جماعات جماعات نحو المرتفعات ليصطادوا الدفء ويشعرون بالحزن كلما تمعنوا في وجوه بعضهم حيث تسكن نتوءات حادة لمخالب لم تبارك ولم ترع هذا الجمال، يخرج صوتهم مرتجفاً ضائعاً باحثاً عن نفير عال.

الأننا وهبنا ايماننا دونما حوار أو جدل، الأننا خطونا نحوك برجاء يائس، ألأننا دخلنا لعتبتك بلا رغبة ولا خيار، الأننا سفحنا اناثنا مرحات في ارقة نهارك، الأننا سمينا اطفالنا باسماء حجراتك وانفلتنا من خروج الفلزات لينين، هشين وسهلي التكوين؟.

حسنا، سوف نخرج من هذا النفق الضيق ونبتلع الهزيمة بحرارة ثم نؤسس الفتنة.

نتقدم نحوك، الواحد تلو الآخر، نشكل جيشا يشحذ الاسلحة والخيول واندفاعات المحاربين، نخطط لهجوم كاسح ونباغتك بقدرتنا على اقتحام قلعتك، نثير الرعب في نسائك وعندما نكشف لهن عن اجسامنا الغاضبة سوف يستسلمن راغبات. نرجم اطفالك بالقسوة، نحرق الكتب الهاربة التي تطاردها حيوانات القراءة. نشعل الاماكن بالرقص، نحاصر برجك، نرميك بسهام الولادات، نمنع عنك الماء، ننصب خيامنا فوق اجساد القتلى ونراقبك باشتهاء، ستكون هشا، مذهولا، ترسم الحزن على ظلك الجالس بحيرة وقلق فوق درجات السلالم، ولن تملك غير الاستسلام، إذ تتقدم نحونا مغلولا وكئيباً ولن نصدق حزنك، سنرى عينيك تتدحرجان فوق الرمل وتوسوسان للحشرات بلغة لانفهمها وبالسكاكين نرسم على جسدك اشكال النصر ونبدأ في التهام اطرافك بتؤءه وهدوء شديدين. كم ستكون لذيذا.

- ٢ -

للصحراء طعم الندى، تتباهى بذهبها الواسع وبلعبة الرياح. تتدافع الاعشاب التائهة سالكة الطرق المتعرجة، داخلة في التيه لتكتشف مواقع الاطلال وتدور دورتها الكاملة حول العالم ثم تعود مرة اخرى الى مكانها، تائهة، عطشى، فاقدة الفة الاماكن وهبة الحنين. هي ليست وحدها، فالكثبان المتنقلة والسحالي تبحث بيأس عن مواقع للهواطل ترتاح فيه وترتوي.

وهو،

وحده منذ مائة عام يبن قلعته، يشيدها حجراً حجراً، يرسم الخرائط، يمزقها ثم يعيد رسمها من جديد. يبني الـزوايا ثم يهدمها ليبنيها مرة اخرى، يفكر في الغرف السرية، في مواقع الابراج وارتفاعاتها. وحده منذ مائة عام يبنى ويهدم.

بكم وحدكم ستتجمد خلايا رؤيتي، وبكم سأغدو عجوزاً يلهو بفقاعات الايام على الارصفة اللينة. من يدخل افكاري سيتجه دون شك نحو مساقط الانتحار او يتوه في غابات الدم. هكذا انا.

يدنو من مرآته، يرى سواداً يجتاح زلال العين، انفا طويلا تواريه النظارة المرتمية بحب فوق الارنبة، صلعة رهيبة تجتاح الشعر الذي لجأ الى مؤخرة الرأس وتدلى منه، شارباً كثاً يسكنه الغبار وتاريخ سلالة كانت تروض الحديد. يتساءل: هذا انا.. منذ مائة عام.. يدنو اكثر من المرآة، يواصل تحديقه، يتحسس التجاعيد التي تثير رغوة الكهولة. تتوقف يده فوق الانف، يمسكه بقوة، يخلعه بعنف، يجتثه من جذوره، يقذفه، تمتد يده نحو العين، يفقؤها، يتناول سكيناً ويبدأ بقطع اذنيه. تخاطبه المرآة: مازلت كما انت. فيزداد انفعالا، يسحب صندوقه الملىء بالوجوه، يختار وجها ويلبسه. لست جميلا هكذا، يبدله بآخر، هذا يلائمني أكثر. ينتشى بوجهه الجديد، يقهقه بصوتٍ عالٍ، تتملكه رغبة جامحة في مواصلة البناء واعادة ترتيب الكون.
يتذكرهم:

هم غاضبون، اعرف هذا، واعرف بأنهم سيأتون مجملين بالوهم، شاهرين اسلحتهم التي لايحسنون تصويبها، لذا يجب ان اروضهم وادعو الارض لدوران بطيء، لطرق تختلط تحت اقدام الخراب.

- ٣ -

الغبار
حوافر الخيل
رائحة السيوف
زخرفة الاعلام المرفوعة فوق الاصابع
حشد يتقدم من بعيد، ساحبا الصحراء خلفه بجسارة.

لابد من المواجهة.

وهو وحده في برجه، تتدلى الشمس من يده، يتهادى القمر كشراع فوق صدره.
تباركي يانفسا مؤججة برؤية سقوط الفرسان وتمزق الاعلام في أروقة الخوذات.
سأدعوكم ايها الجنود للعبة جميلة تفرحون بها وترتاح فيها ستراتكم، أنصتوا اليّ جيدا ايها الفرسان المتعبين من الهزائم:

● اللعبة الاولى:

سأتناول فحما وادعوكم فتتقدمون في طابور جليل، تخلعون الدروع والقمصان وتعلنون عن صدور جميلة اكتب عليها: موتوا. فتتساقطون بهدوء الواحد تلو الآخر.

● اللعبة الثانية:

أطل عليكم من شرفة البرج، اصنع مشانق من شعر نسائي الجميلات ثم امدها نحوكم فتطوقون بها رقابكم في ثقة وتشيرون اليّ كي اسحب. تتدلون بعدها كحيوانات المسالخ.

● اللعبة الثالثة:

ستحكونها لي وانفذها حسب رغباتكم.

- ٤ -

يأتى الليل
تأتي النجوم التي تظلل الطرقات
تأتي الوجوه الغائبة، الناهضة من خوفها، الخارجة من دروع مخبأة تحت الجلود.

وهناك القلعة واقفة تحرسها عين وحيدة، مترقبة، ترصد همس المحتشدين حول المضارب، مفترشين الاوراق، يشرحون الخطط والمباغتات فيها ينتظرون نهوض الصبح.

من يعلن الحرب؟

هكذا ينتظر الطرفان، يكتنفهما رعب البدايات وهول الطلقة الاولى.

٨٧/٧/٣

مرايا القلب المكسورة، المكسورة

عبدالقادر عقيل

ألجُّ غابة تضيئها ثلاث شموس ارجوانية. سكون مبهم يحوط الغابة، يثير فى قلبي الفزع. أعبر طريقا معبدا بالاوحال. أقف عند شجرة لبلاب ضخمة. ارى ضبعا، تغطيه القذارات، يشم ثيابي الداخلية، ثم يبدأ في تمزيقها بقسوة مستخدما انيابه ومخالبه. يتوقف، يلتفت اليّ. يستفزه منظري. فريسة تتهيأ للركض. صياد يتهيأ للمطاردة. اهرب باقصى سرعتي، يطاردني بأقصى سرعته. تغوص قدماي في الوحول وتمنعاني من الحركة. اجاهد في انتشالهما ومواصلة الركض، فالضبع يكاد ان يصل اليّ. استنجد بأقرب شجرة. هناك شجرة بلوط تناديني لأتسلقها قبل ان أُفترس. بخفة اصعد على الاغصان واحتمي بها. يطلق الضبع صرخة غاضبة، ويهز بيديه الشجرة هزا عنيفا. اتماسك جيدا كي لا اتساقط مع الاوراق. يتوقف عن الهز، يرفع رجلا ويتبول على جذع الشجرة. يزداد نمو الشجرة في ثوان، ترتفع ناطحة السماء. اصرخ خائفة من السقوط. الارض تنأى شيئا فشيئا، الشجرة لا تتوقف لحظة عن النمو.

ارى بجعة ناصعة البياض تحاول جاهدة الوصول اليّ لنجدتي. امدُّ يدا لها فتفتح منقارها العريض لاقفز بداخله وأكمن فيه. تطير بي بعيدا، بعيداً. تحط بي في ارض خراب. تطير وتتركني وحيدة.

ارى قصرا مهجورا رابضا على تلة عالية. اصعد التلة بصعوبة. ادخل القصر من بابه المفتوح فتصدمنى روائح نتنة تنبعث من كل مكان. ارى حجرات كثيرة مغلقة الابواب . . كلما فتحت بابا وجدت جماجم وبقايا عظام بشرية متناثرة وجيشاً من الدود يحتل كل شبر في الحجرة.

اركض مسرعة للخروج من القصر، افتح الباب، فأهلع لمرأى غول هائل الحجم، نارى الجسم، ممسوخ الوجه، واسع الفم، كثير الاسنان. في مقدمة رأسه عين ثالثة غمصاء لا تتحرك، ولحية بيضاء مليئة بالقمل تتهدل الى ركبتيه. يقول لي بصوت يشبه صوت ابى :
«لماذا تهربين مني؟».

يغمي عليّ، وحين افتح عيني ثانية ارى عينه الثالثة تسد فمي بينما هو جاثم على صدرى يعتصرني بجسده. احاول زحزحته لكنني اضعف من تحريكه او مقاومته. اصرخ بأعلى صوتي.

فزعة انهض من نومى، مسكونة بخوف قاتل، لاهثة اتصبب عرقا، ورعدة تسرى في اطرافي. استعيد انفاسي فأتمدد على السرير مجتسة ببصرى ارجاء الظلام.

لِمَ يغرورق قلبي بدموع الاسى حين يصحو وحين ينام؟
لِمَ نفسى رازحة تحت ألم نازف . . مسربلة بعباءة الخوف الدائم؟
لِمَ ارى نفسى كمن يفقد توازنه في الماء وينجرف مع التيار نحو المجهول؟
هل انا فراشة مأسورة بنور الوحدة والعزلة؟
ورقة اغوتها الريح وهجرتها ذابلة؟
انظر الى نفسى في مرآة قلبي فأرى:
قارب حب مكسور، طائر أمل مذبوح.

اغمض عيني فأشعر بغتة بأن يدا تمتد من تحت السرير تدبّ على ساقي. اتطلع بحذر تحت السرير ولا ارى شيئا. اسحب الغطاء على جسدي واتكور كجنين مختبىء في الرحم.
ماذا لو تسللت حية رقطاء من النافذة ووجدت منفذاً في الغطاء تزحف منه اليّ وتعضني بانيابها السامة. أنهض، انفض الغطاء جيداً، أتأكد من اغلاق النافذة، اعود الى السرير وأتكور ثانية تحت الغطاء.

صغيرة أحمل لعبتي وسلة لجمع الثمار. احاول قطف التفاح من شجرة مزهرة، اصعد على ظهر سلحفاة معمرة إلاّ ان محاولاتي كلها تفشل. اجلس تحت الشجرة واقضم رغيفا مغمسا بالسمن والسكر. اتحدث مع لعبتي، اقول لها:
«انني وحيدة ولا اجد من يلعب معي».
تتكلم لعبتي من بطنها قائلة:
«انا سألعب معك».
اغضب منها لانها تقلد صوت أمي، اصرخ في وجهها:
«لاتقلدي صوت أمي لانني أكرهها».
لكن اللعبة تضحك قائلة «انا أمك، هل تنكرين ذلك؟».
أتناول سكينة طويلة من السلة واطعن بها اللعبة طعنات كثيرة حتى تكف عن الضحك.

أرى رجالا ملثمين يقتحمون الحديقة، يهجمون عليّ، يأخذونني معهم في سيارة مغلقة. السيارة تشق طريقها بسرعة هائلة. تتوقف في صحراء بعيدة. افلت منهم. أركض. يركضون ورائي. فجأة تتوقف قدماي عن الحركة واهرول في مكاني. يد تمتد الى شعري، تشده فأسقط على ظهري. أرى ان ابي هو الرجل الذي كان يطاردني، التفت الى الوجوه الاخرى فأرى ان لكل منهم وجها مثل وجه أبي . . كلهم يستبيحون جسدي.

وحيدة أمشي في صحراء مبللة بالدم، مفجوعة، منهكة، عطشة، بي توق متأجج لقطرة ماء. اصل إلى نبع ماء رقراق. اندفع لأروي ظمأي. اقع على الارض أزحف حتى أصل الى حافة النبع. امد كلتا يدي في الماء لاشرب منها، لكن يدين مجهولتين من داخل النبع تقبضان على يدي وتسحباني الى الماء. في الماء أرى رجلا يشبه أبي يسحبني معه الى الاعماق لكنه يترك يدي ويختفي بينما أستعيد توازني واندفع نحو السطح. حين أصل إلى السطح اصطدام بحاجز حديدي يمنع خروجي من الماء.

انهض، امسح العرق الطافح على وجهي. اقوم من السرير، امشى بتثاقل الى الحمام. أرى نفسى في المرآة. اتحسس بيدي المرتعشة وجهي المنتفخ كالبالون. اتحسس شعري، جبهتي المجعدة، اهدابي المتساقطة، شفتيّ المتشققتين. ماذا يحدث لي؟

لا يعجبني وضع هذا الكرسي، وهذا الغطاء لابد من غسله، وزجاج النافذة يحتاج الى تلميع. أشعر ببركان من الغضب يغلي بداخلي، أرفع الكرسي واضرب به الحائط ضربات متتالية حتى ينكسر. على عجل تدخل الممرضة المناوبة، تأخذني برفق إلى السرير. تهدئني، تعطيني الحقنة المنومة وتمسح على شعري بحنان.
اقول لها بتوسل: «لاتتركيني وحيدة، اني خائفة».
لكنها لاتقول شيئا، تتركني فأشعر بقطار الخدر يمرّ على محطات جسدي. أغمض عيني.

أرى أبي له قرنان منحنيان كسيفين أحدبين، قدماه قدما ماعز وله أذنان طويلتان وذيل حصان، يقود قطيعاً من الضباع المتوحشة المدججة بانياب جائعة. يقتحم المستشفى، يصعد السلالم ضاحكاً بأعلى صوته، يغزو العنابر ويسمح لضباعه بافتراس المرضى. يصل الى حجرتي، يدخل، يراني نائمة فيقترب مني بهدوء، يقرّب فمه من فمي، يسحب كل الهواء الموجود في رئتي، أشعر بالاختناق لكنني عاجزة عن الحركة، أكاد ان اموت. تقتحم الضباع الحجرة، يتراجع ابي ضاحكاً، يأمر ضباعه ان يفترسوني.

أُسلّم رأسي لمخدة الاستسلام، أسأل نفسي: لِمَ يحدث هذا لي؟.

سبتمبر ٨٦

لذة النص

رولان بارت

مقاطع

(١)

لذة النص، نص اللذة: هذان التعبيران ملتبسان، اذ لاتوجد في اللغة الفرنسية كلمة تشمل في ذات الوقت اللذة (الرضى) والمتعة (التلاشي). ـ (اللذة) هنا أذن تارة تتسع لتشمل المتعة وتارة تتعارض معها. غير ان هذا اللبس لابد لي ان أرتضيه، ذلك لأني، من جهة، في حاجة الى (لذة) عامة كلما لزمني ان أحيل إلى تعد للحدود في النص وإلى كل ما يتعدى فيه وظيفة (اجتماعية) وكل سير (بنيوي Structural)، وأحتاج من جهه أخرى الى «لذة» خاصة، هي مجرد جزء من الكل ـ اللذة، وذلك كلما وجب علي أن أميز الابتهاج والامتلاء والراحة (الاحساس بالبشر حيث تدخل الثقافة دخولا حرا) عما يخص المتعة من رجّة وزعزعة وضياع. أنني مجبر على [الأخذ] بهذا اللبس، لأني لا أستطيع تخليص كلمة «لذة» من المعاني التي لا أرغب فيها في بعض المناسبات: أنني لا أستطيع ان أحول دون دلالة كلمة «لذة» في اللغة الفرنسية على شيئين في آن واحد: على شيء عام (مبدأ اللذة) وعلى تصغير (انما يوجد الاغبياء في هذه الدنيا من أجل صغائر لذاتنا). فانا اذن ملزم بأن أدع منطوق نصي يسير داخل التناقض.

(٢)

النص تيمة Feticle، وهذه التيمة ترغب فيّ، ويخطب النص ودي عن طريق ترتيب كامل لشاشات غير مرئية، وعن طريق مماحكات انتقائية: تتصل بالمفردات، بالمراجع، وبالقابلية للقراءة . . والآخر، المؤلف، يضيع دائماً وسط النص (لاوراءه على شاكلة إله من آلهة آلية من الآليات). لقد مات المؤلف، من حيث هو مؤسسة: اختفى شخصه المدني، الغرامي، السيري، ولما جرّد من كل ما لديه، فانه لم يعد يمارس على مؤلفه تلك الابوية الرائعة التي تكفل كل من تاريخ الادب والتعليم والرأي باقرار سردها وتجديده: بيد اني ارغب في المؤلف على نحو ما داخل النص: انني في حاجة الى صورته (وهي ليست تمثلا لي ولا اسقاطاً) كما انه في حاجة الى صورتي (إلا اذا كان «يثغثغ»).

(٣)

لنتخيل فرداً (السيد تِسْتْ مقلوبـاً) يحطم في ذاتـه الحـواجز والطبقات والاستثناءات، لادمجاً وتوفيقاً، وانما تخلصاً، ببساطة، من شبح قديم: التناقض المنطقي، هب هذا الفرد يخلط اللغات، حتى تلك التي اشتهرت بعدم توافقها، ويتحمل في صمت، جميع ماقد يوجه اليه من اتهامات باللامعقوليةوبعدم الوفاء، ويقف صلداً أمام السخرية السقراطية (استدراج الآخر الى الخزي الاكبر: أن يتناقض مع ذاته)، وامام الارهاب المشروع (كم من أدلة جنائية مؤسسة على سيكلوجية الوحدة). لو وجد فرد كهذا لكان وصمة لمجتمعنا، ولجعلت منه المحاكم، والمدرسة والمصحة العقلية، واحاديث الناس، فرداً غريباً: فمن ذا الذي يطيق ارتكاب التناقض دون خجل؟ ألا إنَّ نقيض البطل لموجود: انه قارىء النص لحظة يلتذّ بالقراءة. ففي هذه اللحظة تنقلب الاسطورة التوراتية القديمة، فلا يعود تعدد الألسن عقاباً، وتلج الذات المتعة من باب تساكن لغات تعمل جنباً لجنب: نص اللذة هو بابل سعيدة.

(٤)

(لذة/ متعة: مازال هاهنا تأرجح من الوجهة الاصطلاحية ومازلت اخلط، واخفق في التمييز. وعـلى كل حال سيظل ثمـة دائماً شيء من الحيرة، ولن يكون التمييز أبداً منبعاً لتصنيفات قاطعة. وسيحـدث المحـور الاستبدالي Paradigme صريراً، وسيكون المعنى هشاً قابلاً لان ينقض ويعكس، وسيكون الخطاب ناقصاً)

(٥)

إن أقرأ بلذة هذه الجملة، وهذه الكلمة، او هذه الحكاية، فلأنها كانت قد كتبت في لذة (وهذه (اللذة لا تتعارض وشكاوى الكاتب).
ولكن أيصح العكس؟. هل تضمن لي ـ انا، الكاتب ـ الكتابة في لذه، هل تضمن لذة قارئي؟، البته. هذا القارىء، على ان أبحث عنه (أن «اراوده عن نفسه») دون ان ادري اين يوجد. ولسوف يكون حينئذ، مكان للمتعة قد خلق. فليس «شخص» الآخر هو ما يلزمني، بل انه المكان: امكان جدل للرغبة، امكانية فجائية المتعة: ينبغي ان لايكون الامر قد قضى وان يبقى ثمة مجال للعب. ■

■ جاك دريدا: «يمكن ان نطلق«اللعب» على غياب مدلول متعال، من حيث ان ذلك الغياب لا يحد من اللعب، اي من حيث هو خلخلة للانطولوجيا اللاهوتية، ولميتافيزيقيا الحضور.

(٦)

يُقدّم إليّ نصٌ. هذا النص يضجرني. لكأنه يثغثغ. وثغثغة النص، لاتعدو كونها رغوة اللغة التي تتشكل تحت تأثير مجرد الحاجة الى الكتابة، ونحن هنا لسنا في الانحراف بل في الطلب، ان الكاتب ليتخذ، حين يكتب نصه، لغة الرضيع: لغة آمرة آلية، خالية من العواطف كأنها دفق من الطقطقات

(هذه الصوتيات اللبنية التي وضعها اليسوعي المدهش فان جنييكن Van jinniken بين الكتابة واللغة). انها حركات مص غير ذي موضوع، حركات فمية غير متمايزة، مقطوعة الصلة بالحالة الفمية التي تنتج لذائذ فن الطبخ، ولذائذ اللغة.

(٧)

تقصدونني لكي أقرأكم، ولكنني لست، بالنسبة اليكم، شيئاً آخر غير هذا القصد. لست، في اعينكم، بدلاً لأي شيء، لاصورة لي (بصعوبة تبقى لي صورة الأم). لست بالنسبة اليكم جسداً، ولا حتى موضوعاً (قد أهزأ من ذلك: فما نفسي بالتي تلتمس الاعتراف بها). إن أنا إلا حقل حماً أصلح للانتشار والتوغل. يسعنا القول في آخر المطاف، انكم كتبتم هذا النص خارج كل متعة، وان هذا النص ـ الثغثغة، لهو، في الجملة، نص بارد جنسياً، كما هو شأن كل طلب، قبل ان تتشكل فيه الرغبة، وقبل ان يتشكل فيه العصاب.

العصاب هو أسوأ ما يحتمل وقوعه: لا بالقياس الى «صحة الانسان» بل بالقياس الى «المستحيل» الذي يتحدث عنه باطاي Bataille ■ ـ (العصاب هو الارتياح الفزع من قاع المستحيل ... الخ).
غير ان أسوأ الاحتمالات هذا هو وحده ما يتيح الكتابة (والقراءة). ولكننا حينئذ ننتهي إلى المفارقة التالية: ان النصوص التي كتبت في احضان الجنون، مثل نصوص باطاي ـ أو غيرها ـ ضد العصاب لتحمل، ان هي ارادت ان تقرأ، القليل من العصاب اللازم لاغراء قرائها: هذه النصوص المرعبة هي، مع ذلك، نصوص غنجة.

■ أمام النوع البشري منظور مزدوج: فمن جهة، هناك منظور اللذة العنيفة والرعب والموت ـ وهو منظور الشعر تماماً ـ وفي الجهة المقابلة هناك منظور العلم أو منظور عالم المنفعة الفعلي. والنافع وحده، الفعلي، له طابع الجدية. ولا حق لنا أبداً في ان نفضل عليه الفتنة: فالحقيقة لها حقوق علينا، بل لها علينا كل الحقوق. على اننا نستطيع، بل ينبغي علينا ان نستجيب لشيء ..... هو اقوى من كل الحقوق، هذا هو المستحيل الذي لانبلغه إلا ناسين حقيقة كل تلك وقابلين الاختفاء.

(٨)

سوف يقول كل كاتب اذن: ان اكن مجنوناً فلن اقوى على العمل، وان أكن سليماً فلن اراه خليقاً بي، فأنا عصابي.

(٩)

ان على النص الذي تكتبونه ان يقدم اليَّ الدليل على انه يرغب فيَّ. وهذا الدليل قائم: انه الكتابة. والكتابة هي: علم متع اللغة، كاماسواترا Kamasutra ■ اللغة (وهذا العلم ليس له إلا

مصنف واحد وهو الكتابة عينها).

■ الكاماسوترا: مصنف هندي في الحب، يجمع بين الحديث عن عواطف الحب وعن ممارسته، يطبعه الطابع الديني. تعود كتابته الى القرنين الخامس والسابع ويرتبط بالديانة البراهمانية.

(١٠)

صاد Sade: تتأتى لذة النص، بالتأكيد. من بعض الانقطاعات (أو من بعض التصادمات): ينعقد الاتصال بين سنن متنافرة (النبيل والمبتذل مثلاً). تستحدث كلمات فخمة وسخيفة، وتصب البلاغات الخلاعية في جمل من النقاء بحيث قد تظن امثلة نحوية. فاللسان يعاد توزيعه، كما تقول نظرية النص: وان إعادة التوزيع هذه لتحصل دائماً بواسطة انقطاعات. فترتسم -حافتان: حافة رزينة، ممتثلة، انتحالية (يتعلق الامر بنسخ اللسان في حالته المقننة كما هو مثبت من طرف المدرسة وحسن الاستعمال والأدب والثقافة) وحافة أخرى، متحركة، فارغة (مستعدة لأن تأخذ اية تقاطيع)، حافة لا تكون أبداً سوى محل لمفعولها: حيث يستشف موت اللغة.

فلذة النص شبيهة بتلك اللحظة التي لا يقر فيها قرار، اللحظة المستحيلة، الروائية المحض، اللحظة التي يتذوقها الماجن في اعقاب دسيسة جسورة، وهو يقطع الحبل الذي يشنقه آن يستمتع.

(١١)

ربما أمدَّنا هذا بوسيلة لتقويم أعمال الحداثة: فقد تتأتى قيمة هذه الأعمال من كونها ذات وجهين، وينبغي أن يفهم من هذا أن لهذه الاعمال دائماً حافتين. وقد تبدو الحافة التخريبية مفضلة لانها حافة العنف. غير ان العنف ليس بالشيء الذي يؤثر في اللذة، كما ان التحطيم لا يثير اهتمامها، ما تريده اللذة هو محل ضياع. هو الصدع، الانقطاع، الانكماش، الذواء، الذي يستولي على الذات في كبد المتعة. إن الثقافة تتبدى اذن كحافة: في اية صورة كانت.

وتتبدى، على الاخص طبعاً، في صورة وجود مادي خالص: اللسان، قاموسه، أوزانه، عروضه (هاهنا سوف يكون حرف الحافة أكثر حدة). كل شيء في «قوانين» فيليب صولرز. مهاجم ومفكك: الصروح الايدلوجية والتضامنات الثقافية، وانفصال اللهجات، بل حتى الهيكل المقدس للتركيب اللغوي (موضوع / محمول): فقد كف النص عن ان يتخذ الجملة نموذجاً له. انه في الغالب دفق قوي من الكلمات، شريط تحت ـ لساني. ـ (مثلما نقول أشعة تحت الحمراء) ـ

على أن هذا كله يعود إلى التعثر باصطدامه بالحافة الاخرى: حافة أوزان الشعر (ذوات العشرة مقاطع)، والسجع والكلمات المستحدثة المحتملة، والايقاعات العروضية، والتفاهات (الاستشهادية). إن تفكيك اللسان يقطعه القول السياسي، وتحفّه ثقافة الدال القديمة جداً.

يبـدو ان علماء العـرب استعملوا، وهم يتحـدثـون عن النص، العبارة الرائعة التالية «المتن (الجسم) الصحيح» Cays Certion أي جسم؟. فلدينا أجسام عديدة، جسم التشريحيين، وجسم علماء وظائف الاعضاء، ذلك الجسم الذي يراه العلم أو الذي يتكلمه: انه نص النحويين والنقاد والشراح وفقهاء اللغة (النص ـ الظاهرة Phena- Teate) غير ان لدينا ايضاً جسم متعة، وهو جسم مصنوع من العلاقات الايروسية وحدها، ولاصلة له بالجسم الأول: انه تقطيع آخر وتسمية أخرى. كذلك النص: ليس إلا تلك القائمة المفتوحة من نيران اللغة (هذه النيران المتقدة والاضواء المتقطعة وهذه الخطوط السائحة المبثوثة في النص كالبذور التي تحل، على نحو يفيدنا، محل العناصر الخالدة Seninai Aetcrmtatir و «Zopiras» » ومحل المعاني الشائعة والافتراضات الأساسية للفلسفة القديمة).

أللنص صورة بشرية، هل هو صورة تجسيدية له وجناس؟
نعم ولكنه كذلك بالنسبة الى جسدنا الايروسي. فلذة النص لا تقبل ان تختزل إلى عملها النحوي (عملها النحوي المتعلق بالنص الظاهرة)، وذلك مثلما ان لذة الجسد غير قابلة لأن تختزل الى الحاجة الفسيولوجية.

لذة النص هي تلك اللحظة التي يسير فيها جسدي وراء أفكاره الخاصة ـ ذلك لأن جسدي ليست له نفس أفكاري.

اليس الموضع الاكثر إيروسية في جسد ما هو حيث ينفجر اللباس؟ ففي الانحراف (الذي هو نظام اللذة النصية) لا وجود لـ «مناطق مولدة للشبق»، (وهذا على كل حال تعبير مزعج). ان ما هو شبقي، كما بين التحليل النفسي ذلك جيداً، هو التقطع: تقطع لمعان البشرة بين قطعتين من اللباس (السروال، القميص). بين حافتين (القميص الموارب، القفاز والكم)، هذا اللمعان بالذات هو الذي يفتن أو ايضاً: الاخراج المسرحي لعملية الظهور/ الاختفاء.

لسنـا هنـا امام لذة ستربتيز Strip-teese أو لذة العقدة الحكائية. ففي هاتين الحالتين معاً لاتمـزق ولا حافـات، بل كشف متـدرج: تلوذ الاثـارة بجُماعها بالأمل في رؤية الفرج (حلم تلميذ بالثانوي) او معرفة نهاية القصة (ارتواء روائي). والمفارقة (بما ان هذه اللذة تستهلك استهلاكاً واسعاً) هي ان هذه اللذه اكثر اصطباغاً بالصبغة الذهنية من اللذة الاخرى: انها لذة أو ديبية (تعرية، علم، معرفة الاصل والنهاية) إذا ما كان صحيحاً ان كل سرد (كل الكشف عن الحقيقة) هو اخراج مسرحي للأب (الغائب، المختبىء، والمؤقنم) ـ مما يفسر تضامن الاشكال السردية والبيانات العائلية وتحريمات العري، وهي مجمعة برمتها، عندنا في اسطورة نوح الذي اعاد عليه ابناؤه الغطاء [ستراً لسوءته].

على ان السرد الاكثر اتصافاً بالكلاسيكية (رواية لزولا، أو لبلزاك، لدكنز أو لتولستوي) يحمل في ذاته نوعاً من الفَصْلَةTmes ـ الموُهَنة: إننا لانقرأ كل شيء بنفس الشدة، بل يستقر ايقاع وقح قليل الاحترام تجاه تكامل وحدة النص. ويجرنا فهم المعرفة ذاته الى التحليق فوق بعض الاجزاء (تلك التي

تترك فينا الانطباع بأنها «مضجرة»)، وإلى تخطيها كي نصل بأقصى سرعة ممكنة الى المواضع اللاهبة في القصة (والتي هي دائما مفاصلها: مايسير بالكشف عن اللغز أو المصير قدما): فنحن نقفز على عمليات الوصف والشرح وعلى التأملات والمحادثات دون جزاء نتعرض له (فلا أحد يرانا)، ونحن حينئذ أشبه بمتفرج في ملهى ليلي يصعد فوق الخشبة يستعجل خلع الراقصة لملابسها قطعة قطعة، فهو يخلع عنها ثيابها بسرعة، ولكن في ترتيب، اي باحترامه من جهة لحلقات الطقس وبتعجيله لهذه الحلقات من جهة اخرى، (مثله مثل كاهن يبتلع كلمات صلاته). تقيم الفصلة، وهي منبع اللذة أو شكلها ، تقابلا بين حافتين نثريتين، انها تضع ما يفيد في معرفة السر مقابل ما لا يفيد في ذلك، انها صدع ناجم عن مبدأ من مبادىء الاشتغال ليس غير، انه صدع لا ينتج من بنيات اللغات مباشرة، وانما ينتج لحظة استهلاكها، وليس بوسع الكاتب ان يتنبأ به: فليس في وسعه أن يشاء كتابة مالن يقرأ. ومع ذلك فان ايقاع ما يقرأ وما لايقرأ، هو ما يصنع لذة الروايات الكبرى:

فهل قرأ احد يوماً بروست، بلزاك، «الحرب والسلم»، كلمة كلمة؟ (فما يسعدنا في قراءة هو اننا لا نقفز دائما في كل قراءة على نفس الاجزاء).

إن ما اتذوقه في سرد ما ليس اذن هو مضمونه أو محتواه المباشر، ولا حتى بنيته، بل ما اتذوقه هو تلك الخدوش التي اوقعها على الغلاف الجميل: أعدو، أقفز، ارفع رأسي، اغوص من جديد. لا وجه للمقارنة بين هذه اللذة، وبين ما توقعه المتعة من تمزق عنيف على اللغة، وليس على مجرد زمانية قراءتها.

من هنا يكون ثمة نظامان للقراءة:
قراءة تذهب رأسا إلى مفاصل القصة وتأخذ بعين الاعتبار امتداد النص، وتجهل ألا عيب اللغة (فان أقرأ جول فيرن، فاني أسرع، ويضيع مني الخطاب، ومع ذلك لا تنبهر قراءتي بأي ضياع لفظي - بالمعنى الذي يمكن ان يكون لكلمة ضياع في علم استكشاف المغارات)، أما القراءة الاخرى فلا تغفل شيئا، بل تزن النص وتلصق به، وتنهمك في عملها بجد وحماس، إن صح القول، وتدرك في كل نقطة من النص انقطاعات الوصل التي تقطع اللغات لا القصة: فما يأسر هذه القراءة ليس هو الشمول (المنطقي) ليس هو تعرية الحقائق من أوراقها، بل الصبغة المورقة لتولد الدلالة: فالاثارة تأتي كما هي الحال في لعبة اليد الساخنة. ليس من مضاعفة سرعة حركة الاحداث، بل من نوع من اللفظ العمودي (عمودية اللغة، وعمودية تحطيمها)، ففي اللحظة التي تقفز فيها كل يد (مختلفة) فوق اليد الاخرى (وليس حين تقفز بعدها) يحدث الثقب، ويجرف معه الذات المنخرطة في اللعبة - ذات النص.

والمفارقة هنا ان هذه القراءة الثانية (مفارقة مادام الرأي العام يظن انه يكفي ان نسرع في القراءة حتى نتجنب الملل) هي التي تناسب، اذا ما طبقت (بالمعنى الحقيقي للكلمة)، النص الحديث النص - الحد الاقصى.

اقرأوا رواية لزولا بمهل، اقرأوا كل شيء فيها، فسوف يقع الكتاب من أيديكم. واقرأوا من نص حديث اطراف جملة، فسوف يغدو هذا النص معتماً، ويسقط حقه في أن يمدكم باللذة: تريدون

ان يحدث شيء، لاشيء يحدث، ان ما يحدث للغة لا يحدث للخطاب: ما يحدث/ يأتي، ما يذهب، اي لصدع بين الحافتين ثنايا المتعة كل ذلك يحصل في حجم اللغات في فعل التعبير، وليس في تتابع العبارات فما ينبغي اذا اردنا ان نقرأ مؤلفي اليوم ليس هو الالتهام والابتلاع بل الارتعاء والحش المحتدم، واسترجاع الفراغ الذي كانت تمارس فيه قراءاتنا القديمة: علينا ان نكون قراء ارستقراطيين.

(١٣)

اذا قبلت ان احكم على نص ما حسب اللذة، فلا يمكنني ان انساق الى القول: هذا نص جيد وذاك نص رديء. فلا قائمة للجوائز ولا نقد. لأن النقد يتضمن دائماً هدفاً تاكتيكياً استعمالاً مجتمعياً ويتضمن في اغلب الاحيان غطاءاً خيالياً. انني لا استطيع ان احدد مقدار قابلية النص للاتصاف بالكمال، ولا استطيع ان اتخيل ذلك، كما لا استطيع ان أتصور النص مستعداً لأن يدخل في لعبة المحمولات المعيارية: هذا مفرط وذاك غير كاف، ليس في وسع النص (شأن الصوت الذي يغني) ان ينتزع مني سوى الحكم التالي، الذي ليس نعتاً بأية حال:

هو ذاك

وأكثر من ذلك أيضاً:

هو ذاك بالنسبة إلي.

وعبارة بالنسبة إليّ هذه ما هي بالذاتية ولا بالوجودية، بل هي نيتشويه: «... انه في العمق دائماً نفس السؤال: ما هذا بالنسبة إلي» «من الضروري ـ ولعله من المستعجل ـ مناصرة ذاتية معينة صراحة: ذاتية اللاذات التي تعارض في الوقت نفسه ذاتية ـ الذات (النزعة الانطباعية) ولاذاتية الذات (النزعة الموضوعية). ويمكن تصور هذه المناصرة على شكلين: مناصرة «بالنسبة» التي توجد داخل «ما هذا». والمطالبة بتدخل القيمة في خطاب المعرفة، والحفاظ على هذا التدخل. ثم الاهتمام بعد ذلك بـ «مَنْ» أي بذات التأويل. هنا يقول نيتشه: «لاحق لنا في التساؤل عمن يؤول. فالتأويل ذاته، ذلك الشكل لارادة القوة، هو الذي يوجد (لا «من حيث هو وجود» بل من حيث هو سيرورة وصيرورة) من حيث هو هوىً».

(١٤)

جمعية أصدقاء النص: قد لا يشترك اعضاء هذه الجمعية في شيء (لأنه ليس هناك بالضرورة اتفاق حول نصوص اللذة) سوى في اعدائهم: ويتكون هؤلاء (الاعداء) من شتى انواع المزعجين، الذين يصدرون مراسيم تسقط حق النص، وحق لذته، سواء بنزعتهم الثقافية الامتثالية، أو بنزعتهم العقلانية المتشددة (التي تشتبه في ما قد يحتويه الأدب من «صوفية»). أو بنزعتهم الاخلاقية السياسية، أو بنقد الدال، أو عن نزعة نفعية غبية، أو حماقة مهرجة، أو بتحطيم الخطاب، أو بفقد رغبة اللفظ.

ان جمعية كهذه قد لايكون لها محل، وقد لا تستطيع ان تتحرك إلاّ في لا ـ مكان، ولكنها مع

ذلك قد تكون نوعاً من مشرك Phalenstere ذلك لأن التناقضات سوف يعترف بها في جمعية اصدقاء النص (ومن ثم تكون مخاطر الخداع الايديولوجي محدودة) وسيحافظ فيها على الاختلاف، وسيفقد النزاع فيها كل دلالة (لكونه لا ينتج اللذة.).

ثمة ميثولوجيا بأكملها، ميثولوجيا مبتذلة ترمي إلى ان تجعلنا نعتقد ان اللذة (لذة النص خاصة) هي فكرة يمينية. يقذف دفعة واحد، بكل ماهو مجرد، ومضجر وسياسي نحو اليسار، ولايستبقى اليمين لنفسه سوى اللذة:
مرحباً بكم بيننا انتم يا من أتيتم أخيراً إلى لذة الأدب. أما في اليسار فتحتقر كل «بقية من بقايا النزعة اللذّية» بدافع اخلاقي ويرتاب فيها (وتنسى سيجارات ماركس وبرخت). في اليمين يطالب باللذة ضد ماله طابع ذهني وضد الكهنوتية: انها الاسطورة الرجعية القديمة التي تعارض العقل بالقلب والاستدلال بالاحساس و «التجريد» (البارد) بـ «الحياة» (الحارة).

ألا ينبغي للفنان، وفقاً لقاعدة دوبوسيهDebusy الرهيبة ان «يسعى في تواضع إلى انتاج ما يجلب اللذة للآخرين» وفي اليسار يعارض «مجرد التلذذ» بالمعرفة والمنهج والالتزام والنضال. (ومع ذلك نتساءل: ماذا لو كانت المعرفة ذاتها شهية).

في الطرفين معاً تقوم الفكرة الغريبة المتمثلة في ان اللذة شيء بسيط، فيطالب بها، أو تحتقر بسبب كونها كذلك. على ان اللذة، ليست عنصراً في النص، ولا هي مجرد بقية، كما لا تتوقف على منطق للفهم والاحساس، انها حيود، شيء ثوري ولا يحمل الصفة المجتمعية في آن واحد. ولا تستطيع اية جماعة ان تتحمل عبئها، كما لا تستطيع ذلك أية عقلية ولا اية لهجة فردية.

هل اللذة شيء محايد؟

اننا نرى جيداً ان لذة النص لذة فاضحة: لا لأنها أخلاقية، بل لأنها لا محل لها.

(١٦)

لماذا كل هذا البذخ اللفظي في نص ما؟

أيشكل ترف اللغة جزءاً من الثروات الفائضة ومن الانفاق غير المجدي، ومن التبذير غير المشروط؟
أيدخل عمل لذة كبير (كعمل بروست مثلاً) في طبيعة الاقتصاد الذي يدخل ضمنه بناء اهرام مصر؟
أيكون الكاتب في عصرنا هذا هو البديل الرديء للمتسول، للراهب وللبونز ■، ماحلٌ ومع ذلك يطعم؟
أيرى المجتمع المركنتيلي العشيرة الأدبية، شأنها في ذلك شأن الصانغا ■ البوذية، وذلك مهما اتخذت هذه العشيرة من تعلّة، أيرعاها المجتمع المركنتيلي لامن من أجل ما ينتجه الكاتب (فهو لا ينتج شيئاً) وانما من أجل ما يتلفه. أهي عشيرة زائدة ومع ذلك لا تعدم فائدة؟

■ البونز: راهب بوذي

■ الصانغا: يعيش الراهب البوذي (البونز) كراهب لا يملك بيتاً، لايتزوج ولا يمارس العنف. يحصل على اكله من الصدقات. والتقسيم الاساسي لدي البوذيين يميز بين رب البيت وبين الراهب الذي لا بيت له. يعيش الرهبان في اخوة كاملة تسمى الصانغا.

لاتني الحداثة تعمل جاهدة لكي تخرج عن حدود التبادل: انها تريد ان تقاوم سوق المؤلفات (مقصية ذاتها عن التواصل الجماهيري)، وتريد ان تقاوم الدليل Signe (عن طريق تجريده من المعنى، عن طريق الجنون) وتريد ان تقاوم الجنسية السليمة (بواسطة الانحراف الجنسي الذي ينتزع المتعة من غاية الانجاب) غير ان كل ذلك لايجدي نفعاً: فالتبادل يسترد كل شيء، وذلك بأقلمته لما يبدو أنه ينفيه: فهو يستولي على النص، ويضعه في دورة نفقات ان لم تكن مجدية، فهي شرعية: وها هو النص يوضع من جديد ضمن اقتصاد جماعي (حتى وان كان اقتصاداً سيكولوجياً فحسب): فعدم جدوى النص هو نفسه الشيء المجدي على سبيل البوتلاتش ■

■ البوتلاتش: نوع من العطاءات الكاملة التي تتم بين القبائل على شكل تبادل يتصف بالتنافس والتحدي والاحتفال والانفاق الضخم. وهو ذو طبيعة مقدسة. وقد يصل التنافس في البدل الى حد الموت.

وبعبارة اخرى، ان المجتمع يعيش على نمط الانشطار: هنا نص عظيم الشأن، منزه عن كل غرض، وهناك شيء مركنتيلي، قيمته في مجانيته. ولكن المجتمع يجهل كل شيء عن هذا الانشطار: انه يجهل انحرافه الخاص به. «لكل من الطرفين المتنازعين نصيبه: فللدافع حق الاشباع، وللواقع الاحترام الذي يستحقه».

ويضيف فرويد: «ولكن، كما يعرف الجميع، لا يوجد شيء مجاني سوى الموت». وفيما يخص النص، ربما لا توجد بالنسبة إليه أية مجانية سوى تحطيمه لذاته: ينبغي لنا ألا نكتب شيئاً، ان نكف عن الكتابة، والا ظللنا، على الدوام، تحت طائلة الاسترداد.

(١٧)

ان اكون مع من أحب وافكر [في ذات الوقت] في شيء آخر: هكذا اتوصل الى أحسن الافكار، وأخترع بصورة أفضل ما هو ضروري لعملي. كذلك شأن النص: يبعث فيّ لذة أحسن اذا ما تمكن من أن يجعلني انصت إليه بكيفية غير مباشرة، اذا ما دفعني، وانا اقرأه، الى ان أرفع رأسي غالباً وان اسمع شيئاً آخر. فلست بالضرورة مأسوراً بنص اللذة، قد يكون فعله خفيفاً، معقداً، دقيقاً، شارداً على وجه التقريب: حركة رأس مفاجئة، كحركة رأس طائر لايسمع شيئاً مما ننصت اليه، ينصت الى مالا نسمعه.

(١٨)

بعضهم يريد نصاً (فناً، لوحة) لا ظل له، مقطوع الصلة بـ«الايديولوجيا السائدة». ولكن ذلك

يعنى انهم يريدون نصاً لا خصوبة فيه ولا انتاجية، نصاً عقيماً (انظروا اسطورة المرأة التي لا ظل لها).

ان النص في حاجة الى ظله: وهذا الظل هو قليل من الايديولوجيا، قليل من الذات, اشباح، جيوب، نثار، غيوم ضرورية: لابد للانحراف ان ينتج مفعول تعارضه الخاص ضوء/ ظلمة (يقال عادة: «الايديولوجيا السائدة». وهذه العبارة غير صائبة. ذلك لاننا لو تساءلنا عن الايديولوجيا ماذا تكون؟ لوجدنا انها، على وجه التحديد، الفكرة من حيث هي سائدة: فلا يمكن للايديولوجيا ان تكون الآ سائدة. وعلى ذلك يكون من الاصوب الحديث عن «ايديولوجيا الطبقة السائدة»، اذ لا توجد ايديولوجيا مسودة: فلا شيء لدى المسودين، ليس لهم ايديولوجياً سوى تلك التي يجدون أنفسهم، على وجه التحديد، مضطرين - وهذه هي الدرجة القصوى للاستلاب - لاستعارتها من الطبقة التي تسودهم (وذلك حتى ينتجوا رموزاً، واذن حتى يعيشوا).

لايمكن لصراع اجتماعي ان يختزل الى صراع ايديولوجيتين متنافستين: ان المسألة هي تقويض كل ايديولوجيا.)

(١٩)

حول لذة النص، لا تكون اية «اطروحة» ممكنة. كل مايكاد يمكن حول ذلك، هو تفتيش (استبطان) سرعان ما يمنى بالفشل، ياله من فرح خالص.

ومع ذلك استمتع بالنص رغم كل شيء.

هل من أمثلة على الأقل؟

يمكن ان نتصور حصاداً جماعياً هائلاً قد تجمع فيه كل النصوص التي حدث أن لذّت لأحد (من أي محل أتت هذه النصوص)، ويظهر فيه للعيان هذا الجسم النصي (متن Corpus : وهذه تسمية حسنة)، وذلك على وجه التقريب كما يعرض التحليل النفسي الجسد الايروسي للانسان. على اننا نخشى الا ينتهي عمل كهذا إلّا إلى تفسير النصوص المحتفظ بها، وان يقع للمشروع انشعاب لا مناص منه: واذا لايمكن للذة أن تقال، فانها ستدخل باب التعديلات التي ليس بامكان أي منها ان يكون نهائياً (اذا إحتججت ببعض لذات النص فانما اقوم بذلك عابراً وبكيفية مؤقتة. وباختصار، فعمل مثل ذلك لايمكن له ان يكتب. ليس باستطاعتي إلا ان أحوم حول مثل هذا الموضوع - ومن ثمة فان القيام به مختصراً وفي عزلة يكون أفضل من القيام به جماعياً وبدون منتهى، ومن الأفضل ان نحجم عن المرور من القيمة، أساس الاثبات، الى القيم التي هي نتائج ثقافية.

ان الكاتب من حيث هو صنيع اللغة يقع دائما في حبال حرب منتوجات الخيال (اللهجات). غير انه ليس إلا لعبة فيها، ذلك بما ان اللغة التي تكونه (الكتابة) هي دائما خارج كل محل (لاتنتمي الى مكان). وبمجرد التعدد الدلالي (المرحلة الاولية للكتابة)، يكون الالتزام (الحربي) لكلام ما مشكوكا فيه وذلك ابتداء من أصله، والكاتب يقع دوماً في البقعة العمياء للانساق، وهو دائماً في حيود، فهو جوكر، مانا Mana، درجة الصفر، ميت البريدج: انه ضروري للمعنى (للمعركة) ولكنه محروم هو

ذاته من المعنى الثابت، فمحله وقيمته (التبادلية) تتغيران حسب حركات التاريخ وحسب الضربات التاكتيكية للصراع:

يطلب منه كل شيء و/ أو لاشيء.

فهو خارج التبادل, غارق في عدم الريح، وهو الموشوتوكو البوذي، ولا رغبة له في الحصول علي شيء سوى على المتعة المحرفة للكلمات (غير ان المتعة ليست ابداً ادراكا ولا شيء يفصلها عن الساتورى ■ وعن الاضاءة)

■ الساتوري: يعتبر الزن ان التصورات العقلية عن العالم هي اوهام (مايا). وتلك التصورات ما هي إلا ابداع ذاتي محض لا يعكس اي موضوع. اما الواقع الفعلي فلا نعرف حقيقته إلا عن طريق الاشراق البوذي.

والمفارقة هنا أن مجانية الكتابة هذه (التي تقارب عن طريق المتعة مجانية الموت) يصمت عنها الكاتب: قليلون هم اولئك الذين يقاومون في الوقت ذاته القمع الايديولوجى والقمع الليبيدي (طبعا، ذلك القمع الذي يضع المثقف ثقله على كاهله: على لغته الخاصة).

(٢١)

اذا غرزت مسماراً في الخشب. فستختلف مقاومة الخشب للمسار بحسب المنطقة التي تغرزه فيها: يقال عندئذ ان الخشب ليس متشاكلاً، في كل الاتجاهات. والنص كذلك ليس متشاكلاً Isomorphe في كل اتجاهاته: اذ لايمكن التنبوء فيه بالحافات، وبالصدع.

وكما ان على الفيزياء الحالية ان تتلاءم مع مالبعض المجالات والعوالم من خصائص غير موحدة في جميع الاتجاهات، فكذلك يتعين على التحليل البنائي (السيمولوجي) أن يتعرف على أضعف مقاومات النص. وعلى التخطيط غير المنتظم لعروقه.

(٢١)

اني أولي اهتمامي للغة لأنها تجرحني أو تفتنني. ولعل في هذا شبقية طبقية. ولكن أية طبقة؟ اهي البورجوازية؟
انها لاتتذوق اللغة ولاترى فيها إلا عنصرا من عناصر فن العيش (موت الأدب «الفحل»). وانما ترى فيها أداة او زينة (لغواً).

أهي الطبقة الشعبية؟ هنا تختفي كل فعالية سحرية أو شعرية: فلم يعد هناك كرنفال، ولم يعد هنـاك لعب بالالفـاظ: تنتهي الاستعارات وتسود العبارات المقولبة التي تفرضها الثقافة البورجوازية الصغيرة (ليس للطبقة المنتجة بالضرورة لغة الدورالذي تقوم به، لغة قوتها، ولا لغة فضيلتها. واذن تتفكـك التضامنات والمودات ـ فتكون قوية جداً هنا وتنعدم هناك، وانتقادا للوهم الذي يخلع على الاشياء صفته الكلية. نقول أن كل جهاز يقوم أولاً وقبل كل شيء آخر بتوحيد اللغة. غير انه لا ينبغي

مع ذلك احترام الكل).

تبقى هذه الجزيرة الصغيرة: النص
هل هي ملذات فئة منغلقة على ذاتها من المثقفين؟
اللذة، ربما، اما المتعة فلا.

(٢٢)

ان اللغــة التي أتكلمهــا في نفسي لا تنتمي لعصري، انها تصـطدم، بطبيعتهـا، بالـريبـة الايديولـوجية. فإلى جانب هذه اللغة اذن ينبغي ان اصارع. فأنا اكتب لأني لا اريد الكلمات التي أجدها: اكتب وانا اطرح. وفي ذات الوقت تكون هذه اللغة ما قبل الاخيرة هي لغة ذاتي: اقرأ على امتداد الامسيات بعضاً من زولا، بعضاً من بروست، من فيرن، اقرأ مونت كرستو Monte Cristo، مذكرات سائح، اقرأ احياناً حتى لجوليان غريين. تلك لذتي لا متعتي: فهذه الأخيرة لا حظ لها في المجيء إلا مع الجديد المطلق، اذ الجديد وحده يزعزع (يعوق) الوعي (هل هذا سهل؟ ابداً: ففي تسع حالات من عشر لايكون الجديد إلا اقوالاً مقولبة عن الجدة).

(٢٢)

ان الحذر تجاه التعبير المقولب، حال كون هذا الحذر مرتبطاً بمتعة الكلمة الجديدة او الخطاب الذي لا يطاق، ذلك الحذر هو مبدأ اللاستقرار المطلق الذي لا يحترم شيئاً (لامضمون ولا اختيار).

ذلك ان الغثيان يصيبنا حالما يجري ارتباط كلمتين هامتين مجرى البديهة. وما أن يجري شيء مجرى البديهي حتى اهجره: تلك هي المتعة.

هل هو انزعاج تافه؟

في قصة ادجار آلان بو يظل السيد فالدمار، المحتضر، الممغنط، متخشباً، يظل حياً بفعل تكرار الأسئلة الموجهة اليه («السيد فالدومار، هل انت نائم؟»)

ولكن هذا البقـاء في الحياة لايطاق: فالموت الكاذب، الموت الفظيع، هو ماليس بنهاية، هو اللامنتهى (لوجه الله: ـ سريعاً! سريعاً! نوّموني ـ أو هيا، ايقضوني سريعاً! فانا ميت، اقول لكم») ان التعبير المقولب هو استحالة الموت، استحالة تثير الغثيان.
يكون الاختيار السياسي داخل الحقل الفكري توقفاً للغة، وبالتالي يكون متعة. غير ان اللغة تعاود السير في شكلها الاكثر متانة (التعبير المقولب السياسي)، هذه اللغة، ينبغي حينئذ بلعها دون غثيان.

ثمة متعة اخرى (حافات اخرى): تقوم في نزع الصفة السياسية عما يبدو سياسياً، وفي اضفاء الصفة السياسية على ماليس كذلك في المظهر ـ ولكن كلا، إن ما يسيس هو ما ينبغي ان يكون سياسياً وحسب.

(٢٤)

تجاور (أم تماهي؟) المتعة والخوف: ما يتنافر مع تقارب كهذا. ليس هو فكرة ان الخوف احساس مزعج ـ وهي فكرة مبتذلة ـ بل أن الخوف احساس حقير في رداءة. انه البضاعة التي ترفضها الفلسفات (أعتقد ان هوبس هو وحده الذي اتخذ موقفاً مخالفاً من الخوف: «لقد كان الخوف هوى حياتي الوحيد»).

كما ان الحمق يرفض الخوف (ربما ما عدا الحمق المهجور طرازه:)، وهذا يمنع الخوف من ان يكون حديثاً: ذلك انكار للخرق وحمق يبقى في خصم الوعي. وبفعل قضاء اخير تبقى الذات الخائفة دائماً ذاتاً، وتنتمى على الاكثر الى العصاب (يتحدث حينئذ عن القلق، الكلمة النبيلة، الكلمة العلمية: غير ان الخوف ليس هو القلق).

هذه بالذات هي الأسباب التي تقرب بين الخوف والمتعة: انه السردية المطلقة، ليس لأنه غير قابل لأن يعترف به،(بالاضافة) الى انه لا أحد مستعد، حالياً للاعتراف به)، بل لأنه إذ يقسم الذات تاركاً إياها سليمة، لا يكون في متناوله سوى دلائل منضبطة: إن اللغة الهاذية تمنع عن ذلك الذي يسمعها وهي تصعد فيه. لقد كان باطاي يقول: «انا اكتب لكي لا أصبح احمق»، مما يعنى أنه كان يكتب الحمق، ولكن من يستطيع القول: انا اكتب لكي لا أخاف».

ان الخوف لا يطرد الكتابة و لا يمارس عليها ضغطاً، ولا ينجزها: انهما يتعايشان، بواسطة أشد التناقضات سكوناً، منفصلين عن بعضهما (هذا دون ان نتكلم عن الحالة التي تكون فيها الكتابة مخيفة).

(٢٥)

لذة النص نصوص كلاسيكية، ثقافة (كلما ازداد حجم الثقافة كبرت اللذة وتنوعت).

(٢٦)

يستطيع الجميع أن يشهد بأن لذة النص غير اكيدة الحصول: فلا شيء يؤكد ان هذا النص بعينه سوف يلذ لنا مرة ثانية، فهي لذة قابلة للتفتيت، تتحلل بالمزاج والعادة والظرف، هي لذة هشة (يحصل عليها بعد دعاء صامت موجه نحو الرغبة في الاحساس بالارتياح، دعاء قد تلغيه هذه الرغبة). ومن ثم تأتي إستحالة الحديث عن النص من وجهة نظر العلم الوضعي (فالنص يخضع لقضاء هو قضاء العلم النقدي: اللذة من حيث هي مبدأ نقدي.

ليست متعة النص هشة، بل هي أدهى من ذلك: انها تسبق أوانها، فلا تأتي في وقتها، ولا تتوقف على أي نضج. كل ما فيها يستشيط دفعة واحدة. تبدو هذه الاستشاطة جلياً في الرسم الزيتي، ذلك الذي يقام به اليوم: فما ان يفهم الضياع جيداً حتى يفقد فاعليته، وحتى ينبغي الانتقال الى شيء آخر، فاللعبة تتم ويتم التمتع عند النظرة الأولى.

(٢٧)

ما أن ينبس، في مكان ما، بكلمة عن لذة النص، حتى يكون دركيان على اهبة الانقضاض عليك! الدركي السياسي، ودركي التحليل النفسي: بوصف اللذة تفاهة و/ أو ذنباً، فإنها تكون إما عاطلة وإما غير مجدية، إما فكرة طبقية أو وهماً.

ذلك تقليد قديم، وقديم جداً، وقد كتبت مذاهب اللذة من طرف جميع الفلسفات تقريباً ولا نجد الاعلان عن النزعة اللذية إلا لدى بعض الهامشيين، لدى صاد Sade، فورييه Forier، ونيتشه نفسه يعتبر النزوع نحو اللذة تشاؤماً. فلا تنفك اللذة، خائبة، مختزلة، مفرغة، لفائدة القيم القوية النبيلة: الحقيقة، الموت، التقدم، الصراع، الفرح .. الخ، أما منافسها الظافر، فهي الرغبة: لانسمع إلا الحديث عن الرغبة، إما اللذة، فلا حديث عنها مطلقاً، لكأن للرغبة شرف أبستيمي لا يتوفر للمتعة.

لكأن المجتمع (مجتمعنا) يرفض المتعة، وينتهي به الأمر الى جهلها الى حد انه لايستطيع إلا انتاج ابسبتمولوجيات القانون (ومناهضته)، ولا يحدث له أبداً ان ينتج ابسبتمولوجيات غياب القانون، أو بتعبير أحسن: صفريتها.

انه لمثير للفضول هذا الاستمرار الفلسفي للرغبة (بما هو لايعرف الاشباع أبداً): هذه الكلمة، ألا تشير الى «فكرة طبقية»؟ (انه افتراض حجة فظة ولكنها تستحق الذكر مع ذلك، ان نقول: أن «ما هو شعبي» لا يعرف الرغبة ـ لا يعرف إلاّ اللذائذ).

(٢٨)

كلما حاولت «تحليل» نص لَذّ لي، اجد نفسي لا امام «ذاتيتي» بل أمام «فردي»، ذلك المعطى الذي يجعل جسدي المنفصل عن غيره من الاجساد ويخصه بلذته وألمه الخاص: ما أجده هو جسدي المتعي. وهذا الجسد هو أيضاً ذاتي التاريخية، إذ في نهاية تأليف دقيق جداً بين عناصر سيرية تاريخية، اجتماعية وعصابية (التربية، الطبقة الاجتماعية، شكل الطفولة الخ)، في نهاية ذلك التأليف احسم اللعبة التناقضية بين اللذة (الثقافة) والمتعة(اللاثقافة)، وأكتبني من حيث انا ذات سيئة الوضع حالياً، قد جاءت بعد الأوان أو قبل الأوان («بعد الأوان» و «قبل الأوان» هنا لا تشير الى أسف او خطأ او سوء حظ، بل تدعو فحسب الى موضع منعدم): ذات لا تنتمي الى زمانها، في حيود.

(٢٩)

كلمة Texte (نص) تعنى النسيج. ولكن بينما اعتبر دائماً هذا النسيج الى الآن على انه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى (الحقيقة) ويختفي بهذا القدر او ذاك، فاننا الآن نشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى ان النص يصنع ذاته ويعتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم: تنفك الذات وسط هذا النسيج ـ هذا النسج ـ ضائعة فيه، كأنها عنكبوت تذوب هي في ذاتها في الافرازات المشيدة

لنسيجها. ولو أحببنا استحداث الالفاظ، لأمكننا تعريف نظرية النص بانها علم نسيج العنكبوت هو نسيج العنكبوت.

(٣٠)

ان لذة النص هي ما يلي: القيمة وقد مرت الى مرتبة الدال الضخمة.

ترجمة: فؤاد صفا
الحسين سحبان

---

* باتفاق خاص مع دار توبقال للنشر في المغرب، ننشر هذه المقاطع من الكتاب الذي يصدر الآن عن الدار، باسم (لذة النص) لرولان بارت.
* المقاطع من اختيار وتنظيم «كلمات».

في صيغة لعبة مسرح الطفل

(أسئلة ثعلوب الحبوب)

ابراهيم عبدالله غلوم

(مقدمـة)

تجربـة مسرح الطفل تجربة غير واضحة التقاليد، خاصة فيما يتصل بتكويناتها المسرحية، لقد استمدت قواعد وقيماً عامة من علم النفس وعلم التربية ولكن هذه القواعد والقيم ليست كل شيء في هذه التجربة، بل إنها ربما تمثلت عبئاً يتحّول بالتدريج إلى عامل من عوامل جمود هذه التجربة، أو انغلاقها على مجموعة اهداف وقواعد تجعلها امتداداً مباشراً للدروس التربوية.

وقد نشأت في البحرين والخليج العربي ظاهرة التوجه للاطفال من خلال فن المسرح منذ فترة قريبـة جداً، ولكنها رغم ذلك امتدت وانتشرت على نحو لم يتنبأ به احد من قبل وتوزع الكثير من المسرحيين ادواراً محدودة في التقدم بهذه الظاهرة نحو الانتشار، ولكنهم جميعاً انطلقوا من جهود غير متطوِّعة كما هو حادث في تجربة مسرح الكبار منذ أن نشأت الفرق المسرحية الاهلية في الستينات، وربما اتاحت الاجواء الفردية التي تحركت من خلالها المؤسسات الخاصة (التجارية) نحو مسرح الطفل مزيداً من الحرية في التعامل مع ظاهرة لاتزال عرضة للاجتهادات الفردية، المبسطة غير المؤهلة علمياً لتقدير ردود فعل المواجهة بين المسرح والطفل في مجتمعنا.

وربما وقف إلى جانب تلك الاجواء الفردية جانب آخر يتمثل في الفراغ الثقافي والروحي الذي يسيطر على حياة الطفل في مجتمعنا المحلي والعربي، فالثقافة في الدولة لاتتوجه إلى الطفل إلا من خلال المـدرسـة وفيما عدا ذلك يكون الطفل اما معزولاً بالرقابة الشديدة على سلوكه ومواقفه أو مقذوفاً به للسباحة وسط اشكال ثقافية متعدده لاتستهدف تنميته الروحية على الاطلاق.

هذان الجانبـان يفسران ـ عنـدي ـ الانتشـار السريع لظاهرة توجـه المسرح للاطفـال في الفـترة الاخيرة، فقد جاءت هذه الظاهرة استجابة لتطلع فردي من جهة وتعبيراً عن فراغ ثقافي مسيطر من جهة ثانية، و لذا فهي تمثل وجهاً خطيراً من اوجه الخطورة التي تهدد مستقبل ثقافة الطفل في البحرين والخليج العربي، إذ لو قدّر للاجواء الفردية أن تدفع بهذه الظاهرة للتعايش مع اشكال ثقافية متفاعلة وحيويه في حياة الطفل لكان ذلك باعثاً لمؤثرات إيجابية بعيدة المدى في مستقبل ثقافة الطفل.

وتتجه هذه الدراسة نحو التركيز على مسرحية ثعلوب الحبوب التي قدمتها جمعية رعاية الطفل والأمومة في العالم الماضي بتأليف أحمد خلف واخراج عبدالله ملك. ليتخذ من الملامح والاجواء المسرحية العامة اساساً لملاحظاتها واستنتاجاتها النظرية، بينما تتخذ من مسرحية ثعلوب الحبوب اساساً تطبيقياً لصيغة مسرح الطفل ليس باعتبارها بديلاً عما هو رائج في مسرح الطفل، وانما باعتبارها تجربة تتضمن منطلقات ومقولات ينبغي أن تمارس، وتستبر بمزيد من الخبرات ومزيد من التقنيات.

وربما كان من أهم ما تقتضيه ثعلوب الحبوب لتلك الصيغة اثارة بعض الاسئلة الهامة نحو: ما مدى امكانية تحرير ثقافة الاطفال من رقابة الكبار . . وهل يجوز لنا أن نعتبر عالم الاطفال امتداداً لعالم الكبار وهل يمكن تحرير مسرح الطفل من الخطاب التربوي . . هل تستطيع التربية والاخلاق التي نريدها أن تكون مسرحاً خالصاً يرتكز على الخيال قبل أن يرتكز على القواعد الاخلاقية المسبقة . . الخ . . ذلك من الاسئلة التي من شأنها ان تفصل في مسألة حجم التربوي وحجم المسرحي في تجربة مسرح الطفل.

(١)

من ابرز المظاهر العامه التي تدل عليها تجربة مسرح الطفل ارتباطها نشأة وتطوراً بالتحول السريع، المطرد الذي شهده مجتمع البحرين والخليج نحو نمط جديد من الاستهلاك في حياتنا الاجتماعية والاقتصادية وهو النمط المتطرف الذي راحت الجهات الرسمية وغير الرسمية تخطط له بتلقائية، وقد دفع هذا النمط نحو التشجيع على انشاء المؤسسات والشركات التجارية، من أجل استقطاب دفق العائدات المالية، وشهدت حياتنا الاجتماعية والثقافية منذ النصف الثاني من السبعينات تياراً استهلاكيا عنيفاً طوى مع اندفاعه الكثير من العناصر الثقافية، وبات يهددها بالتشويه والدمار وأبرز هذه العناصر، التراث الشعبي ثم الاغنية المحلية ثم الصحافة والتليفزيون ثم المسرح . . هذه العناصر اصبحت مادة للنمط الجديد في الاستهلاك بدلاً ان تكون ضداً لتيار هذا النمط.

وقد بعث التيار السابق على بروز اكثر من مظهر في تجربة مسرح الطفل، فقد ارتبطت هذه التجربة بشكل تلقائي بالمؤسسات التجارية الخاصة التي راحت تقدم مسرح الطفل، وتشكل ذوقه وتفكيره دون تخطيط أو دراسة بينما ظلت الفرق المسرحية الاهليه تنظر إلى تجربة مسرح الطفل بحذر واضح مما جعلها تتردد كثيراً في خوض التجربة ولذا يمكن ملاحظة ان عدد عروض مسرح الطفل التي قدمت من خلال الفرق الاهلية لا تزيد عن ثلاثة عروض وهي «عامر والقرد»و «وطن الطائر» و «ديرة العجايب» التي قدمها مسرح أوال.

إن ما تقدمه الفرق الخاصة (التجارية) للطفل لايمكن مقارنته بما تقدمه الفرق الاهلية؛ ونظرة سريعة حول مواسم المسرح في الاعوام الماضية تكشف حقيقة ماأذهب اليه ليس على صعيد ما يقدم للطفل وانما على صعيد النشاط العام ففي الوقت الذي ضاقت فيه السبل على الفرق الاهلية لدرجة

كادت ان تتوقف بسبب تشديد الرقابة على عروضها كانت الفرق الخاصة المحلية والزائرة توالي تقديم عروضها للاطفال بوجه خاص وسط جوٍّ اعلامي متفتح نلاحظه من خلال الاقبال المتزايد من تلفزيونات المنطقة على شراء تلك العروض، كما نلاحظه من خلال عدم تشديد الرقابة على عروض مسرح الطفل، بل اننا نلاحظه من خلال عدم اهتمام الصحافه والنقد بتقييم تلك العروض ومواجهتها باسلوب يكشف سلبياتها.

وفي وسط كهذا تقدمت تجربة مسرح الطفل وتحولت الى ظاهرة ثقافية تشبع مطالب حياتنا الاستهلاكية ولم يعن هذا التقدم بالنوع بقدر ما عني بالكم والوفرة العددية. لدرجة اننا حين نلتفت باحثين عن ملامح لتجربتنا المسرحية نجدها قد تحولت تحولا شبه كلي نحو مسرح الطفل ففي الموسم المسرحي يقدم مسرح أوال «بنت النوخذة» ويقدم مسرح الجزيرة «السيد» ويقدم الخريجون « مرحبا بالاحبة» وفي مقابل ذلك نجد ما يقارب الخمسة عروض موجهه للطفل وهي البقرة والفئران لنادي الحالة وبطوط العظيم لوزارة التربية وثعلوب الحبوب لجمعية رعاية الطفل والامومة وحكاية الاسد والقرد لمؤسسة المسرح الاهلي ثم مسرحية مركز سلمان الاخيرة وهكذا استمرت الاعوام الماضية زاخرة بتفوق عددي ملحوظ لمسرحيات الاطفال منذ سنة ١٩٧٩ وحتى الآن، ومن خلال العدد الكبير من هذه المسرحيات دخلت في تجربة التأليف المسرحي، والاخراج والتمثيل اصوات لم تكن ذات علاقة واضحة بالعمل المسرحي تأليفا او اخرجا وانما ساهمت تجربة مسرح الطفل في تقديمها. وربما كان من الطبيعي ان تولد اصوات جديدة وخاصة في مجال التمثيل ولكن مما لا شك فيه ان تجربة مسرح الطفل تجربة إتسمت بالتسرّع وإتسمت بعدم وضوح الهدف المسرحي فيها. ربما كان الهدف التجاري واضحاً كما كان واضحا انها تستهدف جوانب تربوية، بل انها تجربة حرصت على ايضاح الهدف التربوي ليس من اجل هذا الهدف في حدٍّ ذاته وانما من اجل تسويغ ادخال هذه التجربة في نمط الحياة الاستهلاكية امام الجمهور. اماّ المسرح فلم يكن المستهدف الحقيقي في تجربة مسرح الطفل، لقد كان مجرد وسيلة تحيط الاهداف السابقة بالابهار والوضوح لا غير.

(٢)

ما هو مؤشر التقدم العددي (الكمي) لمسرح الاطفال. هل يدل على صحوة اجتماعية نحو عالم الاطفال، وتطور الاهتمام بمحيط الطفل والاسرة؟ ربما كان الشك واضحا في جملة ما سقته من ملاحظات، وخاصة الشك في ارتباط ظهور تجربة مسرح الطفل بتطور الوعي التربوي في حياتنا الثقافية .. انني حقا اشك في امكانية هذا الربط ليس بسبب التلازم الحادث بين مسرح الطفل واهداف المؤسسات الخاصة وانما بسبب المقولات الاجتماعية/ التربوية التي تمت صياغتها عبر الاعمال المسرحية العديدة التي قدمت للطفل، ولعل من الضروري تأكيدا للشكوك التي احيط بها تجربة مسرح الطفل ان اقوم بكشف تلك المقولات وما تواجهه من مشكلات معقدة تحول دون اندماجها في حياتنا الاجتماعية/ الثقافية.

هناك ثلاث مستويات نستطيع من خلالها تحديد المقولة الجوهرية في تجربة مسرح الطفل وهي:
١ ـ مستوى المسرح

٢ ـ مستوى التربية
٣ ـ مستوى المجتمع

واعتقد ان دراسة هذه المستويات لا تكشف عن موضوعات مسرح الطفل في البحرين والخليج العربي فحسب وانما تكشف عن طبيعة ملامح تجربة مسرح الطفل في سياقها الثقافي الراهن، بل انها تكشف عن كيفية احتشاد هذه التجربة في زوايا المستويات الثلاثة، وما تبعته تلك الكيفية من تأثيرات سلبية وايجابية على التوجه العام للاطفال ولن أزعم لهذه الوقفة مع تجربة مسرح الطفل قدرتها على تحقيق المكتشفات السابقة وانما الذي نزعمه لها لا يتجاوز محاولة وضع تلك التجربة في سياقها التاريخي اولا من اجل تحديد صيغة بعض الملاحظات النظرية من جهه وتحديد صيغة مسرحية ثعلوب الحبوب من جهة اخرى

ولعل المتابعة المستمرة لتجربة مسرح الطفل تكشف عن ملاحظة عامة وهي ان جميع المستويات الثلاثة قد تعرضت لسلسلة من مظاهر التشوية والتدمير، وربما طغى تشويه أحد المستويات بسبب طغيان الاهتمام بمستوى آخر أو الافراط في التسليم بضرورته، لكن المظهر العام لصيغة المستويات الثلاثة (المسرح + التربية + المجتمع) يكشف لي عن وجود رقابة مشددة تطلقها ذاتنا على كل مستوى من المستويات الثلاثة بنسب متفاوته وربما افضى بنا الرصد الاول لنسبة رقابة عالم الكبار على المستويات الثلاثة نحو تحديد ملامح هامة لاشكالية تجربة مسرح الطفل في البحرين.

(٣)

ما هي عناصر مستوى المسرح؟ وهل أحتشدت تجربة مسرح الطفل في البحرين عند زاوية هذا المستوى؟.

يمكن القول أولاً ـ ان عناصر مستوى المسرح كثيرة ولا يمكن التنبوء بها أو احصاؤها على نحو دقيق لانها تخضع لعمل الخيال أساسا، وتنطلق نحو تحقيق أشكال وصور، ربما كان بعضها في شكل لعبة أو حركة غنية بالمتواليات المنتظمة والموحية. أو ايقاع، أو حيلة، أو شخصية غريبة الاطوار، أو حدث غير مألوف أو عمل من أعمال السحر، أو تحوّل فانتازي . . إلى آخر ذلك من الاشكال والصور التي ربما ارتبطت بعملية الاخراج والتمثيل أكثر من ارتباطها بالنص المكتوب للاطفال. ان شخصية مسرحية كالقرد يمكن لها ان تتحول الى شخصية حية من شخصيات مسرح الطفولة دون وضع اعتبار أساسي للمعايير التربوية الصارمة. ويمكن الا تكون كذلك. والمعوّل في شكل الاحساس بهذه الشخصية عبر آلات المخرج، وأدوات الممثل أعنى مبلغ تحقق الحساسية التمثيلية بها في تكوين القرد من طاقة تعبيريه أولاً وأخيراً.

وهناك مثال حاضر يمكن الاشارة اليه وهو القرد في مسرحية «حكاية الاسد والقرد» التي عرضت منذ فترة . فالممثل «جمعان الرويعي» الذي يؤدي هذه الشخصية يقوم بتجسيد القرد على نحو يكوِّن منها شخصية مسرحية تعانق خيال الطفولة وذلك من خلال احساسه المرهف بحركة القرد الطبيعية أولاً. وإحساسه المرهف بطبيعة التلقي الخيالية لدى الطفل.

والمثال السابق واحد من أمثله محدودة جدا في تجربة مسرح الطفل، ذلك ان مستوى المسرح هو أكثر المستويات غيابا في تلك التجربة . . ويقف وراء هذا الغياب ان أغلب الذين دخلوا تجربة مسرح الطفل ينطلقون من مقولة أو مسلمة أساسية هى ان مسرح الطفل يعني التربية والتعليم أولاً وقبل كل شيء وقد عطّلت هذه المقوله عمل الخيال، ودمّرته لانها كرّست فكرة الانقسام بين عالم الكبار وعالم الصغار في الابداع. وكرّست فكرة ضرورة صياغة المعلومات للاطفال قبل صياغة الاشكال والصور بكل ما يتبع المعلومات من زخرفة واحاطته بأكبر حظ ممكن من التأثير بغض النظر عن دقة هذه المعلومات أو عدم دقتها.

وقد بعث تعطيل مستوى المسرح/ الخيال الكثير من المشكلات في مسرح الطفل لا تتصل بمجرد سيطرة الجانب التربوي وانما تتصل أيضا بطبيعة الصيغة المسرحية المتغيرة في التوجه للاطفال ويمكن التوقف قليلا عند مشكلتين رئيسيتين:
المشكلة الأولى:
النمطية/ وأعني بها صياغة الصراع والشخصيات والافكار والحلول والمواقف وفق منظومه تختزن الصفات والاخلاق والقيم من خلال تمثيل الاشكال والصور السائدة المستمدة من مواصفات الواقع، وثوابته وما يقدم فيه من الحلول النموذجية أو من الانماط الاخلاقية التي تقررها فلسفة الصراع بين الخير والشّر.

وقد وجدت النمطية في مسرح الطفل قوتها وحضورها من خلال ارتكازها على مصدرين أثنين:
١ ـ التراث الشعبي / وهو المصدر الذي اعتمدت عليه أغلب نصوص مسرح الطفل مثل «عامر والقرد» و «ديرة العجايب» و «حسن وفرارة الخير» و «سندريلا» و«علي بابا» و «الشاطر حسن» و «ليلى والذئب» و «فسيجره» و «حكاية الاسد والقرد» و «العفريت» وغيرها من المسرحيات.
٢ ـ ثقافة عالم الكبار باعتباره المصدر للحلول الحاسمة، والمرجع الذي يستفاد منه لكل علاج. والصيغة المثالية للعالم المنشود. ولما كان هذا العالم يرتكز في جانب كبير منه على فلسفة الانماط الاخلاقية (انتصار الخير) تماما كما يرتكز على سلطة التقاليد والمعايير والقوانين الخ؛ فقد أصبح مجالا هاما لصياغة الانماط في تجربة مسرح الطفل.
المشكلة الثانية:
ويمكن ان ألخص هذه المشكلة في السؤال التالي: من الذي يكتشف ذاته في تجربة مسرح الطفل نحن ـ الكبار ـ أم الاطفال؟ ان أغلب الاعمال المسرحية الموجهه للطفل تذهب عكس ما يترآى لي من ان مسرح الطفل هو الحقل الحيوي لكيفية اكتشاف الطفل لذاته، أو لشخصيته فقد غلبت على تجربة مسرح الطفل مقولة عالم الطفل الذي نريده ان يكون دون ان تشترك شخصية الطفل نفسها في وضع هذه المقولة أو صياغة افكارها.

ولهذه المقولة بالطبع ـ منبع في حياتنا الثقافية نجده في الافتراض السائد بسذاجة عقول الاطفال، وقلة فهمهم، وعدم قدرتهم على المشاركة والانجاز. وهو افتراض ظل يسيطر على مناهج المشتغلين في حقول التربية والاعلام والمسرح. ومن ثمّ راح الجميع يتعامل مع الاطفال بحذر شديد، وسذاجة

مفرطة لم تعمل سوى على مزيد من الفصل بين ما يستهدفه الاطفال وما يستهدفه الكبار. أو بين عالم أولئك وعالم هؤلاء.

ويمكن ان نلاحظ بعض المؤشرات الهامة فيما يتصل بسطوة عالم الكبار وهى أن اغلب مسرحيات الاطفال عرضت باداء ممثلين كبار بعثت ادوارهم فوق خشبة المسرح الكثير من المؤثرات القهرية لحركة الصغار، ولامكانياتهم التلقائية المحدودة لدرجة اننا نجد بعض الاطفال ـ حين يكلفون باداء ادوار تمثيلية يخضعون لتوجيه حركة الكبار وينجذبون لسلوكهم وكيفية تفكيرهم (مسرحية البقرة والفئران التي قدمها نادي الحالة بإخراج عبد الله ملك مثال صريح على ذلك).

ومن جهه اخرى نجد بعض المسرحيات تمنح الطفل حجماً من المشاركة على المسرح إما عن طريق اثارة بعض الاسئلة أو التكليف بمهمات قليلة الشأن يصعد من أجلها الاطفال فوق الخشبة . . هذا الحجم من المشاركة رغم انه يقع في قلب الصيغة المسرحية التي نوقن بضرورتها في مسرح الطفل إلا أنها تتعرض في تجربتنا المسرحية لرقابه مشددة من المؤلف والمخرج على السواء، والسبب هنا يرتبط بظاهرة عامة في كتابة النص المسرحي للاطفال وهو أن هذا النص لم يخطط لتلك المشاركة، المؤلف لم يقم بناء ذلك النص على اساس من مشاركة الاطفال في خيال العرض المسرحي. ومن ثم اصبحت المشاركة سببا في اشاعة فوضى غير مسرحية من الاطفال امام خشبة العرض الامر الذي استدعى رقابة المؤلف والمخرج كما حدث مثلا في مسرحيات: الاختراع (قدمتها فرقة الاضواء القطرية باخراج عبدالرحمن المناعي) وابناء الوطن، وثعلوب الحبوب، وحكاية الاسد والقرد . . الخ.

وخلاصة ما يمكن قوله حول العلاقة بين تجربة مسرح الطفل في البحرين ومستوى المسرح بالمعنى الذي حددته في البداية هو أن هذه التجربة قدمت مسرحا للاطفال وهي في حالة مسكونة بالرقابة. رقابة الاخلاق، رقابة الكبار، رقابة المناهج التربوية، رقابة التقاليد، رقابة الانماط، رقابة المؤلف، رقابة المخرج. . الخ . . وكل هذه الاشكال من الرقابة التي نمارسها نحن دون أن يمارسها علينا أحد إنما تأتي على حساب مستوى المسرح والخيال في تجربة مسرح الطفل إنها، بتحديد ووضوح أكثر، الفعل المضاد لفعل هذه التجربة.

(٤)

حين ننتقل إلى المستوى الثاني من المستويات الثلاثة التي نبحث عن ملامحها في تجربة مسرح الطفل وهو مستوى التربية سنجد أنه من غير العسير القول بأن الهدف التربوي هدف احتفلت به تجربة مسرح الطفل كما لم تحتفل بأي هدف آخر وذلك لسبب بسيط هو ان هذه التجربة لم تكن إلا من صنع عالم الكبار؛ وفي هذا العالم يسود الخوف والقلق على مستقبل الطفل، فكل مخاوفنا من ثورات التكنولوجيا والاتصال والمعرفة نصوغها لأطفالنا في شكل تعاليم وأوامر ونواهٍ وشروط نراقب بها عالم الاطفال. ولذا كان الكبار يحملون جرعة التربية علما وسلوكاً واخلاقاً ومناهج أكثر مما يحملون جرعة المسرح لعباً، وخيالاً، وحركة، وإيقاعاً وتشكيلاً الخ . .

وقد اشرت، فيما سبق الى أن هذا التصور يمثل الباب الذي دخل المسرحيون بواسطته تجربة مسرح الطفل منذ مسرحيتى «السندباد البحري» و «العفريت» بحيث باتت هذه التجربة صيغة لتحالف غير مأمون تكالب على خيال الطفل بين كل من المسرحيين والتربويين. وآية ذلك أن المسرحيين انطلقوا نحو عالم الطفل من مقولة تربوية مستمرة تمثلت في سلسلة الدعوات الصريحة إلى التعاون، الخير، العمل، الطاعة، العلم .. الخ .. ولم تكن هذه القيم في اغلب ما عرض على الاطفال من مسرحيات سوى شعارات ألصقت دون كبير عناء بحكايات التراث العربي والمحلي.

لقد ظلت تجربة مسرح الطفل في البحرين والخليج عالة على التراث الشعبي منذ الاعمال الاولى في ١٩٧٩. حتى لقد شاعت ظاهرة اعادة صياغة حكايات التراث للاطفال، اصبحت معها هذه الحكايات حقلاً مستباحاً للجميع، ولو أني قمت بكشف مظاهر الصاق الاهداف التربوية بحكايات التراث في التاليف المسرحي للاطفال لكانت النتيجة تبعث على الهلع، وتدعو إلى السخرية. فاذا استثنيت بعض اعمال مسرحيه لاتتجاوز اصابع اليد الواحدة فإن ما يتبقى بعد ذلك لا يعدو كونه اختلاساً ظاهراً من التراث، وسطواً واضحاً على المخيلة الشعبية، لم يكن الجهد فيها يبلغ سوى فكرة إلصاق القيمة التربوية بالقصة الشعبية، ولا يكفي - هنا - القول بفضل الصياغة مادامت اعادة الصياغة لاتتجاوز مكابدة حجر الكلمات المنضبطة إلى خيال الحركة المشبع بالحياة والحرية.

إن من الجوانب المثيرة للغرابة والدهشة ازاء تجربة مسرح الطفل أن حكايات التراث الشعبي المستلهمة لم تصقل الصفة المسرحية في هذه التجربة بقدر ما صقلت الصيغة التربوية فيها فالخيال الشعبي لم يستوقف المسرحيين المعنيين بعالم الطفل وانما المغزى الاخلاقي هو الذي استوقفهم وعزز مقولهتم التربوية. ويبدو ان المضامين والمقولات والموضوعات الاخلاقية التي تتسم بالضجيج والجعجعة أسبق عند المشتغلين بمسرح الطفل وأكثر جوهرية من الخيال والاشكال والصور.

وما من شك في ان الفصل بين الخيال ومقولات التربية في مسرح الطفل هو الذي جعل المؤلف والمخرج والممثل يخاطب كل منهم الطفل دون حجاب مسرحي دعما لموقف الرقيب الذي يسكن داخلهم، وتعطيلاً لآلة المسرح وقضاءاً على الخيال.

(٥)

يكاد المستوى الثالث وهو مستوى المجتمع ان يكون غائباً غيابا مطلقاً في تجربة مسرح الطفل. ولذلك سبب جوهري يتصل بالجانب السيكولوجي في حياتنا الاجتماعية. ففي هذه الحياة تتركب مجموعة هائلة من الكوابت أو الكوابح التي يراقبها وعينا بحذر شديد، ويمنع ظهورها في علاقاتنا الاجتماعية. وتزداد هذه الرقابه حذراً، واحتراساً في علاقة الاسرة بالاطفال. ففي الوقت الذي يتشوق الاطفال لمعرفة كل شيء، ويطلقون عشرات الاسئلة في اليوم الواحد نتوارى نحن الكبار ونقمىء، وقد نخجل. وقد لا نجرؤ على الاجابة احيانا. وبذا يتحول عالمنا بالتدريج إلى رقيب مرة ثالثة على صعيد الحياة الاجتماعية بمعناها الشامل. ونقوم حينئذ بتقسيم الثقافة الاجتماعية في هذه الحياة إلى ما يجوز الافضاء به للطفل وما لا يجوز. ويستهدى بعضنا في هذه القسمة بمناهج التربية بينما يستهدي بعضنا الآخر بما يتركب في داخله من عقد.

هكذا أصبح على الطفل الا يكتشف نفسه في سياق حركة المجتمع. وانما يتم اكتشاف القيم له بواسطة الآخرين. ومن خلال رموز الحيوان والطيور، أو من خلال تجربة القيم ضمن فلسفة الخير والشر. وقد ظل غياب المجتمع في تجربة مسرح الطفل عاملاً اساساً في تواجد المجتمع كرقيب على ما يتم صياغته للاطفال من عادات، واخلاق، وسلوك. فالمجتمع الغائب فوق خشبة المسرح يتواجد في داخلنا نحن الكبار كسلطة متربصة بوعي الاطفال، تغذي توجّهنا اليه بكل السبل في خضم التيار الحضاري الذي نعيش فيه.

ورغم هذا الغياب فان الصورة التي يمكن العثور عليها للمجتمع في مسرح الطفل تتمثل في تقاطع ثلاثة خطوط: الأول / ينبع من كون تجربة مسرح الطفل نفسها تعبر عن أحد خطوط تيار الاستهلاك الفظ في مجتمعنا المعاصر. أو أنها دخلت حياتنا باعتبارها ظاهرة مصاحبة لتغيرات اجتماعية في السبعينات والثمانينات. والثاني/ ينطلق من داخلنا نحن الكبار إلى عالم الاطفال واعنى به خط الرقابة الاجتماعية التي نمارسها على الصغار. في المسرح أو في غير المسرح من حقول الثقافة. والثالث/ يرتبط بالانماط المستمدة من حياتنا الاجتماعية وهى أنماط كما اشرت سابقاً تقرّها تقاليد المجتمع ومعاييره وفلسفته في الاخلاق والآداب الخ.

وبناءاً على الصورة التي ترسمها الخطوط الثلاثة يمكن القول أن جميع محاولات إبعاد تجربة مسرح الطفل عن حركة المجتمع لم تعمل إلا على تحويل هذه التجربة إلى ظاهرة اجتماعية تختلط بغيرها من الظواهر التي يموج بها تيار مجتمع لم يتجاوز عتبات ابواب المجتمع الحديث ومع ذلك تضج فيه اصوات التحديث وتتقدم خلاله مظاهر الاستعراض المصاحبه لحركة التنمية.

(٦)

لقد خضعت المستويات الثلاثة التي أتيت على ذكرها لرقابة هى من صنعنا أولاً وقبل كل شىء. وقد كان مستويا المسرح والمجتمع أكثر عرضة للرقابة والتشويه في تجربة مسرح الطفل كما أوضحت ذلك. والسؤال الذي نفترضه ونحن ننتزع المستويات الثلاثة من الواقع العام لمسرح الطفل في البحرين هو هل ينبغي أن تكون صيغة المسرح ملتزمة بشرط التوازن في حجم المستويات الثلاثه (المسرح + التربية + المجتمع) بحيث يتم التوفيق بين نسب متساوية للمستويات في العمل المسرحي المقدم للاطفال؟

يمكن الاجابة هنا بان شرط التوازن المذكور ليس ضرورياً على الاطلاق فالمستويات التي عرضت لها ليست سوى مستويات واقع مسرحى صنعته تجربة محدودة الامكانيات، حديثة العهد. ولكنها لاهثة وراء تحقيق شروط على حساب أخرى أوصياغة مستوى على حساب آخر لامن أجل تجريب أو استبصار صيغة مسرحية مرتهنة بشروط الابداع وانما من أجل الاستجابة لسلسلة الرقابة.

ان اي صيغة متوازنة لمستويات: المسرح ـ التربية ـ المجتمع لاتعنى أنها الصيغة الحقيقية لمسرح الطفل، وانما قد تكون الصيغة الحقيقية في سلطة مستوى المسرح على بقية المستويات الاخرى، ومن أجل ذلك فان ما اسوقه من ملاحظات يفترض أن اشكالية تجربة مسرح الطفل تتمثل في احتمالات متلاقية:

- اما في بحث تجربة مسرح الطفل الراهنة عن صيغة التوازن دون أن تصل اليها.
- أو في انغمار مسرح الطفل بصيغة المضمون التربوي / الاخلاقي.
- أوفى التفاف التجربة بالسلسلة الطويلة للرقابة بوعي وتخطيط مقصودين.

ورغم أن الملاحظات التي قادتنا إلى تحديد تلك الاشكالية انما إستهدفت وضع الخطوط العامة لتجربة مسرح الطفل في البحرين، إلا أننا لانستطيع ان نفصل بين تلك الملاحظات وبين مسرحية ثعلوب الحبوب، فقد كانت خطتنا منذ البداية - قائمة على تحديد الملامح المسرحية لثعلوب من خلال تحديد الملامح المسرحية في تجربة مسرح الطفل. وقد يهمنا ذلك لأسباب موضوعية أولها: عدم امكانية النظر إلى ثعلوب الحبوب مبتوتة الصلة بالخبرة المسرحية المتراكمة حول مسرح الطفل خلال فترة لاتتجاوز عقداً واحداً. وثانيها: أن تجربة مسرح الطفل لم تبحث ولم توضع موضع دراسة ومراجعة. وثالثها: أن ثعلوب الحبوب مسرحية نفترض فيها انجازا مسرحيا أو انحيازاً واضحاً نحو صيغة المسرح/ الخيال ولا يمكن لنا أن نستبر هذا الافتراض دون التعرف على ما يختلط في تجربة مسرح الطفل من مفاهيم وما يتقاطع خلالها من خطوط وملامح تباعد بين هذه التجربة وبين امكانيات خلق صيغة مسرحية خالصة للاطفال. من هنا - ولهذه الاسباب تبدأ اسئلتنا حول مسرحية «ثعلوب الحبوب».

(٧)

ما هى ملامح. المستويات الثلاثة (المسرح + التربية + المجتمع) في مسرحية ثعلوب الحبوب؟ وهل تحقق هذه المسرحية شرط التوازن؟

لا أشك في ان هذه المسرحية قد إستهدفت صيغة التوازن دون أن تدركه وتحقق شروطه الكاملة، ويخيّل إلىّ أن صيغة التوازن ظلت هدفاً عزيزاً يترآى للكاتب خلف أحمد خلف دون أن يتلمّس وجوده في قالب المسرحية. إن الكاتب مثلاً يصرح برغبته النظرية في صياغة مسرحية تربوية لا بالمعنى التقليدي ويضع أربعة أهداف رئيسية واحد منها فقط يتصل بامتاع الاطفال والثلاثة الاخرى تربوية تعنى بجانب السلوك والعادات وهى إبراز أهمية السؤال، وتأكيد ضرورة الاصغاء الجيد وتوضيح سلبيات التسرع في العمل. [١]

ولا نريد أن نبحث فيما تحقق وما لم يتحقق من تلك الاهداف، فالمسرحية عندي ربما تتجاوز أهداف الكاتب النظرية السابقة وخاصة على صعيد المستوى الفني أو المسرحى.. بل وعلى صعيد المستوى التربوي أيضاً، وكل ما في الأمر أن التقديم النظري للكاتب ينطوي على رغبة قوية في تحقيق توازن بين التربية والمسرح والمجتمع. وهذه أحدى مشكلاتها الاساسية ذلك أن شرط التوازن لم يعد شرطا كما أوضحت، ولعل الاخلال بجميع المستويات دون مستوى المسرح هو الشرط الضروري فالابداع حين يوجه للاطفال - وخاصة في المسرح - لا يمكن له أن يكف عن كونه ابداعا / مسرحاً لسبب يتصل بكون الاطفال غاية التوجه فيه؛ وانما على العكس؛ إن ما ينبغي ألاّ يكّفّ أبداً هو الابداع المسرحي الذي نتوجه به للاطفال.

من السهل علينا ألا ندرك ملامح واضحة لمجتمع الطفل والاسرة في ثعلوب الحبوب.

فالتجريد، والاطلاق من المهمات أو الملامح الاساسية التى كرسها كتاب مسرح الطفل منذ زمن، ولكن وفي مقابل ذلك نجد أن من السهل البحث فيما تحققه ثعلوب الحبوب من ملامح الخيال، والمسرح، وملامح الافضاء بالمضمون التربوي. فهي ـ أي ثعلوب الحبوب ـ نموذج مباشر يتصل بملامح المستويات الثلاثة التي صنعتها رقابتنا الذاتية عند نقطة غاية في الدقة والخطورة، وهي أن مسرحية ثعلوب الحبوب صيغة حقيقية للصراع بين المسرح والتربية وهنا يمكن ان أفرض مشكلة هذا الصراع باعتبارها الخط الجوهري الذي يصلنا بالبنية المسرحية لثعلوب الحبوب. والسبيل إلى ذلك أن نتساءل عما هو مسرحي، وما هو تربوي في هذه المسرحية، وان نتساءل أيضا: أيهما ينتصر في خيال الكاتب خلف أحمد خلف؟ المسرح أم التربية، وهل للمخرج عبد الله ملك أي جهد في المحافظة على صيغة هذا الصراع أو في الانحياز لأحد المستويين ضد الآخر.

(٨)

حين نبحث. فيما هو مسرحيّ في «ثعلوب الحبوب» سنكتشف وجود عنصرين مسرحيين خالصين:

الأول/ هو عنصر اللعبة

الثاني/ هو عنصر القالب المسرحي، أو شكل العرض المسرحي المفتوح الذي حوّل الصالة المسرحية بجميع جهاتها إلى مكان عام للعرض يكون الاطفال المشاهدون عناصر مندمجة في هذا المكان.

واللعبة في تقديري. شكل مسرحي خالص حتى في حالتها الطبيعية أو الواقعية، وذلك لأنها مبنية على فكرة العقدة أو سياق المشكلة. والتفاصيل فيها لايتم لها شكل اللعبة إلا بتقديمها وفق ترتيب منطقي. ولا يتم لـ اللعبة تقدمها إلا بوجود فعل التحدي، والصراع بين اللاعبين. واخيراً فإن اللعبة لاتغرب عن عنصر الايهام الذي تخلقه بوسائل الاثارة والاندماج والانفعال.

كل هذه خصائص مسرحية موجودة في اللعبة (الواقعية) ولذا فإن الافادة منها، أو توظيفها فوق المسرح يعد وعياً بضرورة ما هو مسرحي، وأوّليه ما هو درامي خالص..

واساس اللعبة في ثعلوب الحبوب أن رجلاً وجد ثعلباً صغيراً فرباه، وعاش يلعب مع أطفاله الثلاثة كريم، وعزيز، وفاطمة. وفي أحد الايام فكر هؤلاء الاطفال في لعبة يلعبونها مع ثعلوب فوجدوا ذلك في أن يطلبوا منه أن يصيد أرنباً. ولما كان ثعلوب لم يشاهد أرنبا في حياته، كما كان مندفعاً، عجولاً، لايسأل عمّا لا يعرف؛ فقد تحوّل إلى اضحوكة للاطفال الثلاثة، وصار مجالاً لسخريتهم فقد راح في المرة الاولى ليصيد الارنب فأتى بالفأر وقد ظنه الارنب، وفي المرة الثانية أتى بالحمار وفي الثالثة أتى بضفدعة. وفي الرابعة أتى بالكلب. ولم يكتشف ثعلوب شكل الارنب إلا حين اخرجه الاطفال من القفص معرِّفين بصفاته التي وجدها ثعلوب في الحيوانات الاخرى.

هكذا تخلق المسرحية اجواءها من قالب اللعبة الذي وضع لنا طرفين يتحدى كل منهما الآخر: الاطفال + ثعلوب. وقدّم لنا مشكلة وهي كيفية التعرف على الارنب. وصاغ التفاصيل بترتيب منطقي تمَّ التعبير عنه بالانتقال المطرد من صفة إلى أخرى لكي ترتسم الصورة الحقيقية/ الطبيعية للأرنب. واخيراً فقد حقق قالب اللعبة إندماجاً ظاهراً، وانفعالاً مثيراً تجلى في تصاعد ضحك الاطفال الثلاثة

ونمّـو سخريتهم هذا من جهه. كما تجلى في تعاقب شعور ثعلوب بالخيبة ووقوعه في الحيرة والتسرع والاندفاع من جهة أخرى.

ولايمكن لنـا أن نتصـور الحسّ الدرامي في مسرحية ثعلوب الحبوب معزولاً عن قانون تلك اللعبة، ذلك أن ما هو دراميّ في المسرحية انما هو من صنيع اللعبة التي دفعت بثعلوب نحو مهمة صعبة خرج منها مجللاً بالضحك والسخرية لالشيء سوى لأنه لم يتسلح بالتأني في البحث. والسؤال المستمر عن الارنب، والتحديد الواضح للهدف. ومن الطبيعي ـ حينئذ ـ أن تحقق ثعلوب الحبوب حساً درامياً ناضجاً. يستمد حضوره، وتماسكه من دخول جميع الشخصيات (بما فيهم اطفال الصالة الذين جاؤا لمشاهدة العرض) في حركية اللعبة. ومع ذلك فإن ذلك الحس الدرامي يواجه هنا بالحسّ التعليمي / التربوي. وأوضح مظاهر المواجهة أن الدرامي يخفت، ويضمحل في المواقف الاربعة التي يثير فيها ثعلوب ضحك الاطفال عليه لأن التوتر الذي يتم في هذه المواقف لا يكون من اجل مزيد من التوغل في الفعل الدرامي وانما يكون من اجل التوغل في تعليم ثعلوب، وكشف عيوب التعجل والاندفاع في سلوكه، ولم تحل بنية اللعبة دون أن تصبح المواقف الاربعة بوجه خاص حرباً على الجانب الدرامي في ثعلب الحبوب.

وحـين نمضي في بحث مظاهـر الصراع بين الدرامي والتربوي سنجد حالة من التذبذب عند كل من المؤلف والمخرج كما سنجد حالة من التحالف عند كل منهما (المؤلف والمخرج) ضد الآخر. فالحالة الاولى يدلّ عليها انغمار المؤلف بعناصر الاحتفال واللعب في سياق يستهدف التعليم والتوجيه والتهذيب لسلوك ثعلوب. أمـا المخـرج فينغمر بحب المغامرة التي تصوغها له المسرحية وينجذب فيها أول ما ينجذب إلى شكلها المسرحي المفتوح في الوقت الذي يؤسس تقنية الاداء العام للممثلين. وخاصة لحركة الراوى من أجل تعليم الاطفال كل ما يعنّ لهم في الصاله بدءاً من اخطاء ثعلوب ومروراً بالتعريف بالحيوانـات والعاملين في المسرحية وكيفية الاضاءه. الخ. وربما دلّت هذه الاشارات التي يفضي بها الـراوي معلّما الاطفال كيف تكون الاضاءة مثلاً ـ أقول: ربما دلّت على ذكاء المخرج، ودقة اختيار اللحظات الوامضة بالتعليم في سياق حركة اللعبة لكن هذه الاشارات المعمقة للجانب التعليمي لا يقابلها ما يعمق الشكل المسرحي، ويحسسّ الاطفال بأنهم يتفاعلون مع لحظات من الفعل / الخيال الدرامي.

وربما أفضت الاشارات التعليمية التي يدفع بها المخرج (عبدالله ملك) بحالة التحالف ضد المؤلف الذي لم يكن يخطط لتلقين الاطفال معلومات جاهزة دون أن تكون في سياقها الدرامي. ويخيل اليّ أن المخرج لم يتوقف بما فيه الكفاية مع المواقف الأربعة التي يفشل فيها ثعلوب بحثاً عن الارنب، بل اني اعتقد ما هو أبعد من ذلك وهو أن تجسيد المخرج لهذه المواقف انما هو شكل للتحالف ضد عناصر الاحتفال، والخيال، واللعب في المسرحية خاصة إذا راجعنا أمرين اساسيين:

الأول: طريقـة اصـطياد الحيوانات التي لم يوظف لها المخرج من العناصر المسرحية ما يغنيها ويلهبها بالخيال. لقد جاء اصطياد ثعلوب للحيوانات سهلاً لايدلّ على فعل الانجاز والاكتشاف، وكأن الغـاية هي تحقيق فشل ثعلوب لا غير، وتنحية عناصر الاداء والحركة والاكتشاف بعيدا عن

المواقف الاربعة.

الثاني: اللوحات الغنائية التي وضعها وحيد الخان. وهي لوحات تتسم بضعف شديد لسبب يتصل بفقرها الواضح للعنصر المسرحي وكأن وحيد الخان وضعها في معزل عن العناصر الاساسية في العرض المسرحي وخاصة عنصري الايقاع والحركة،[٢] واستثنى من هذه اللوحات لوحتي الحمار والخاتمة، فقد تضمنت بعض الملامح المسرحية ولكن المشكلة ان المخرج لم يوظفها في العرض. انه لم يخطط لحركة الحمار ولا حركة الاطفال بما يتناسب مع الايقاع المتناغم مع حركة البحث والاكتشاف والسؤال.

لقد اندفع عبدالله ملك اندفاعا جميلا نحو ما هو مسرحي في ثعلوب الحبوب، ولكن الاندفاع وحده لا يعني التحرر الكامل من سطوة التربية، والاتيان بالمقولات التعليمية فاللحظات التي تتوتر مسرحيا ليست أكثر حظا في التجسيد من اللحظات التي تتوتر بالحس التربوي/ التعليمي. ان ثعلوب مثلا - يرى الفئران وتنتابه الحيرة . . كيف يصطاد واحدا منها. هذه الحيرة سرعان ما تخبو مثيراتها عند الاطفال حالما يدخل الراوي متحاورا معهم حول كيفية صيد الفئران ثم معلما إياهم من هو الفأر. ثم تمتد حيرة وأسئلة ثعلوب. انه يسأل ما هو الارنب؟، وما شكله؟ فلا يجد الجواب المباشر وانما ينتقل الحوار بين الراوي ومعهم الاطفال الثلاثة، وبين الاطفال المتفرجين بحيث يصبح سؤال ثعلوب معزولا عن السياق الدرامي بحاجز تعليمي خالص، لم يعمل المخرج سوى على التزيد فيه أكثر مما هو موصوف في النص المكتوب. قد يكون التزيد نابعا من واقع مشاركة الاطفال في العرض المسرحي لكن ذلك لا يعني سوى افساح منطقة أكبر للجانب التربوي/ التعليمي واستمرار الانحياز له ايضا.

(٩)

وتوفر بنية النص الذي كتبه خلف أحمد خلف عنصر الاستمرار للصراع بين الدرامي والتربوي الامر الذي يوقع بالمؤلف في حاله من التحالف المضاد لفكرة المغامرة المسرحية التي غمرت المخرج ويكمن خط الاستمرار في طبيعة اللعبة، وطبيعة ثعلوب التي ارادها المؤلف ساذجة مندفعة. ثم في طبيعة الموقف المسرحي الذي يحتاج الى استمرار تدخل الراوي من أجل فتح مناطق جديدة لما هو تعليمي كلما وقع ثعلوب في حيرة جديدة، أو كلما اطلق سؤالاً جديدا. مثل حيرته في اقتياد الحمار. ثم سؤاله مرة ثانية عن شكل الارنب. وحيرته في اصطياد الضفدعة ثم سؤاله ثالثة عن شكل الارنب. وحيرته في اقتياد الكلب ثم سؤاله رابعة عن شكل الارنب.

وأهم ما يجسده هذا الاستمرار هو خطأ ثعلوب بدافع من التعجل وعدم السؤال. فقد كان عليه ان يستمع الى جميع الصفات التي يمكن لها ان تعرِّفه على الأرنب، وكان عليه ان يسأل، وهذه مقولة تربوية موجهة لاخلاق الطفل لا تخفت نبرتها طوال المسرحية حتى في نهاية اللعبة، بل ان هذه النبرة تزداد وضوحا حتى في سياق نكتة ثعلوب في الخاتمة عندما ظن ان الدنيا لا يوجد بها سوى أرنب واحد كان محبوسا في القفص ولذا لم يستطع التعرف عليه ذلك ان هذه الخاتمة تستطرد مع عنصر استمرار الدفع بمعلومات جديدة للاطفال فوق معلوماتهم عن صفات الارنب، وهي ان في الدنيا أرانب كثيرة، كثيرة جدا.

ولا أحسب الا ان الدرامي وسط استمرار الصراع السابق قد ضعف كثيرا لثلاثة أسباب وهى :

- مداخلات الاطفال المتفرجين، ذلك ان العرض لم يكن قادرا على ضبط تدخلات الاطفال الا في حالة تقليل عددهم، وتضييق حدود المشاركة الجماعية. في حين ان بعض امسيات العرض تضاعف عدد الاطفـال بشكل لا يمكن السيطرة عليه. وإذا وضعنا في اعتبارنا طبيعة مرحلة سن ما قبل المدرسة فإننا سندرك صعوبة السيطرة على اعداد كبيرة من الاطفال وسط عرض يقدم معلومات كثيرة في قالب قصصي محدود ولا يشغل الاطفال بعناصر ملموسة تشبع نزوعهم الى الحركة، والرغبة في لمس الاشياء وتحسسها بكل الوسائل حتى باللسان والاسنان.
- مداخلات الراوي بما تشيعه من اساليب التلقين للمعلومات، وبما تبعثه من توقيف مؤقت للنمو الدرامي، خاصة حين يستمرىء الاطفال خطابهم معه بدافع المشاركة.
- عدم التكافؤ بين طرفي اللعبة (الاطفال الثلاثة + ثعلوب). وإذا شئت الدقة اكثر فإن اللعبة في هذه المسرحية متحالفة ضد ثعلوب. لقد اتهمته هذه اللعبة بأنه لم يسأل في حين أنه اطلق اربعة أو خمسة اسئلة عن شكل الارنب. ولولا أنه يسأل لما كان يفترض قدرته على اصطياد الارنب والضفدعة واقتياد الحمار والكلب. وفوق ذلك كله فقد وصفته اللعبة بالغباء والسذاجة باسلوب مباشر. إنه مثلاً يصطدم بالاشياء وكأنه أعمى، ويظن أن الدنيا لايوجد بها سوى أرنب واحد.

لقد أفسحت العيوب الكثيرة في ثعلوب المجال للافضاء بما يجهله ثعلوب، ويقصر في الوصول اليه، ذلك أن جميع صفات ثعلوب باتت وسائل للتوسع في تعليم الاطفال، وتلقينهم بما لم يعرفه ثعلوب عن الحيوانات، وتربيتهم بالتوجيه الذي لم يخضع له سلوك ثعلوب. وهذا يعني أن تحالف اللعبة ضد ثعلوب دعم الجانب التعليمي ضد الجانب الدرامي في المسرحية.

والخلاصة الاساسية التي نؤكدها في هذا الجانب من البحث عن ماهو مسرحي في ثعلوب الحبوب هي أن كلّاً من المؤلف والمخرج لم يحددا رؤيتهما وموقفهما النهائي في هذا العرض من الصراع بين ماهو تربوي وما هو مسرحي، لقد تذبذبا وتحالف كل منهما ضد الآخر في هذا الصراع كما رأينا مما بعث قلقاً واضحاً في قالب اللعبة. ونحن نفترض ان هذا القالب عنصر مسرحي خالص من شأنه أن يجعل من «الارنب» الـذي يبحث عنـه ثعلوب بؤرة الحسّ الـدرامي في المسرحية. غير أن المخرج يقلب هذا الافتراض ولا ينحاز اليه لدرجة أصبح فيها الارنب بؤرة الحسّ التعليمي العالي النبرة (تعليم الاطفال صفة الارنب).

ولا يعني ذلك إلا أن اللعبة في مسرحية الثعلوب لم توظف درامياً بالقدر الذي وظفت فيه تربوياً، ويأتي استنتاجنا هذا على عكس ما يقرره الكاتب خلف احمد خلف في مقدمته النظرية للمسرحية. فقد كان يقول:

«إن هذه المسرحية ليست تربوية بالمعنى التقليدي، والمباشر وانما هي تحاول تحقيق اهدافها من خلال جوٍّ احتفالي اقرب ما يكون إلى لعبة جماعية».[٣]

(١٠)

اللعبة لا تحدد ـ وحدها ـ جميع الخصائص المسرحية في ثعلوب الحبوب رغم أنها العنصر المميِّز

لها، ورغم أنها تستظهر جانباً اساسياً فيما هو مسرحي فيها. خاصة إذا وضعنا في اعتبارنا مظاهر انغمار المؤلف والمخرج بالرغبة الشديدة في تعليم الاطفال. وينطبق هذا القول على العنصر المميِّز الثاني في مسرحية الثعلوب وهـو قالبهـا المسرحي المفتوح. ذلك أنه لايكفي القول بأن المسرحية تفتح جهاتها الاربع على الاطفال لتكوِّن مسرحاً دائرياً اذ قد لاتوظف هذه الجهات بما فيه الكفاية وبالقدر المثير للعناصر المسرحية التي يبعثها انفتاح المسرح؛ خاصة إذا علمنا بأن أغلب تجارب المسرح الدائري تفشل في توظيف المناطق التي تقع خارج الدائرة المسرحية، الامر الذي يبقى منطقة التمثيل والحركة معزولة عن امكانيات الانفتاح واستغلال المكان بأسره.

وفي مسرحية الثعلوب لاتنعزل المناطق عن بعضها الا في حدود يسيرة هي الحدود التي اراد لها المخرج أن تكون مخصصة لانتظام جلوس الاطفال.(٤) وفيما عدا ذلك فإن في هذه المسرحية تجريباً هاماً على صعيد تجربة مسرح الطفل؛ وقوام هذا التجريب وعي المخرج - وكذا المؤلف - بضرورة تحويل الصالة باسرها إلى ركح تتحد فيه مشاغل التمثيل مع مشاغل التلقي.

ورغم أن الوعي بالخاصية المسرحية الخالصة في المسرح المفتوح مقولة تطرحها كتابة خلف احمد خلف للنص قبل أن يطرحها العرض الا أن من الضروري الاشارة إلى دور المخرج في جعل الثعلوب المسرحية الثانية بعد مسرحية وطن الطائر (اخراج عبدالله يوسف) التي تنشغل بالخطاب المسرحي اكثر من انشغالها بالخطاب الاخلاقي الخالص. فقد جرت العادة في مسرح الطفل الا يعبأ المخرج بالطاقة المسرحية التي يدل عليها التشكيل والقالب والخيال والايقاع والاداء وانما يعبأ بالمظاهر الاولية في التصوير والتمثيل ونحو ذلك من مظاهر الزخرف السطحية. وهو أمر يقع على خلاف ما انشغل بة عبدالله يوسف في وطن الطائر.(٥) وما ينشغل بة عبدالله ملك في مسرحية الثعلوب.

يدخل عبد الله ملك - ومعه المؤلف - بمقولة مسرحية تسبق أي مقولة تربوية وهي تحقيق تجربة الشكل المسرحي المفتوح. وبغض النظر عن اكتمال استجابته لشروط هذه التجربة أو عدم اكتمالها فإن مجرد انبهاره بهذه التجربة واندفاعه نحو تنفيذها يجعله مسئولاً عن تأصيل قيمة مسرحية لها خطورتها في تجربـة مسرح الطفل وهي ضرورة البحث في عالم الطفل من خلال استبصارات التكنيك المسرحي وادوات القالب الدرامي.

لقد انفتح قالب مسرحية الثعلوب على جهات أربع حددها المؤلف بصورة واضحة في مقدمته النـظرية، وصـاغ حولها ملاحظات هامة افادت المخرج، وتحكمت في مخيلته بصورة لم تدع له مجالاً للاجتهاد إلا في حدود يسيرة لا تتجاوز طريقة اصطياد الحيوانات، وإضافة «الدكان» الذي يلجأ اليه ثعلوب لشراء ادوات الصيد. وهذه الحدود اليسيرة تفسر لنا طبيعة الجهد التنفيذي الذي قام به المخرج عبدالله ملك في هذه المسرحية ولا ابالغ اذا قلت أن جهد التنفيذ الحرفي للنص يقف وراءه اخراج المؤلف للنص، وذلك بوضع ملاحظات نظرية، وصياغة توجيهات مباشرة، صارمة لاينبغي أن تعرض المسرحية إلا من خلال الالتزام بها.(٦)

ورغم اني لا اتفق مع هذه الصرامة المتزمتة التي تعبر عنها توجيهات المؤلف في المقدمة إلا اني سأتجاوز ذلك بشكل مؤقت ليس دفاعاً عن الكاتب وانما دفاع عما هو مسرحي في ثعلوب الحبوب.

فالشكل الذي فرضه المؤلف على المخرج شكل يتسم بالحيوية، ويبعث الكثير من الخصائص المسرحية والمؤشر على ذلك أن خط الصراع بين الدرامي والتربوي فوق ارضية اللعبة قد انتهى باستغراق المخرج في التعليم كما رأينا فيما سبق. في حين أننا عندما ننظر الى هذا الصراع فوق ارضية العرض المفتوح نكتشف الكثير من قيم التماسك المسرحي، بل إن عناصر الشكل الدائري المفتوح تعمل على تخفيف صوت الخطاب المسرحي، لأنها تزيل الرهبة من صوت الممثل وشكله وحركته وتشيع إئتلافا ظاهراً بين عناصر تقتضي ضرورة المسرح ائتلافها وتلاحمها. ونستطيع الاشارة إلى ثلاث خصائص أو نقاط تتقاطع عندها خطوط المسرحية:

اولها: ارتباط الشكل الدائري المفتوح بالمضمون التعليمي، فالشكل يرسم أربعة طرق لحركة الممثلين ولكي يتكـرر بحث ثعلوب عن الارنب اربع مرات يتكرر معها خطأه اربع مرات. ويسلك ثعلوب هذه الطرق للتأكيد على عدم وضوح الهدف الذي يسعى اليه. فهي طرق متعاكسة، وارتيادها جميعاً دون وضوح الهدف لا يعني سلامة الطريق ونجاح البحث.

ثانيها: ارتبـاط الشكـل الدائري للمكان بقالب اللعبة. فهو شكل يتلاءم مع ما تقتضيه اللعبة من انكشاف تام لدور ثعلوب في اللعبة. واللعبة لاتحقق اغراضها متى كان أحد فصولها أو أدوارها مغيبًا. اننا لابدّ أن نرى كيف يهتدي ثعلوب إلى الفئران مرة، وإلى الحمار ثانية، وإلى الضفدعة ثالثة، وإلى الكلب رابعة. وهكذا ولاتجد رحلة كهذه شكلا تعبيرياً يلائمها مثلما تجده في الشكل الدائري المفتوح.

ثالثها: اتحاد الشكل الدائري للمكان بالصالة العامة وعلى نحو يستدعي اتحاداً نسبياً بين خيال المسرحية وخيال الاطفـال المتفرجين كما يستدعي ايضا مشاركة نسبية بين الأطفال المتفرجين والاطفال اللاعبين في مكان واحد.

إن التقاطعات السابقة تعيد ـ في تقديري ـ التوازن لمسرحية الثعلوب وخاصة في اطار اشكاليتها الاساسية التي انطلق منها بحثنا عما هو مسرحي في هذه المسرحية وهي اشكالية الصراع بين الدرامي والتربوي. ذلك أن المكان الدائري المفتوح منح المخرج حرية غير محدودة، وبعث له طاقات تعبيرية متعددة، وانتزع له الكثير من الحيل والادوات رغم ضعف الامكانيات المتوفرة لديه. وخلق له مجالاً جديداً يتم فيه التقـارب بين المسرح وعـالم الصغار فلولا انفتاح المكان ودائريته لما أمكن له تعريف الاطفال بدور الراوي ودور الموسيقى ودور الاضاءه الخ..

(١١)

وربـما كان عنصر المشاركة بين الاطفال المتفرجين والاطفال اللاعبين واحدا من أهم العناصر المسرحية التي بعثها الشكل الدائري المفتوح في مسرحية الثعلوب وهي عنصر تنبه له بعض المسرحيين الذين كتبوا واخرجوا للاطفال، وحاولوا صياغته في بعض الاعمال، غير ان صيغتهم لم تأت إلا جزئية مبتسرة أو مقطوعة الصلة بشكل العرض المسرحي، وبسبب ذلك فليس مبالغة القول ان فكرة المشاركة لم تكن مبدءاً مسرحيا عند أغلب هؤلاء المسرحيين وخاصة في اعمال مؤسسة البدر الكويتية التي قدمت للطفل. وفي مسرحيات بحرينية مثل «أبناء الوطن» وقطرية مثل «الاختراع».

لقد جرت العادة ان تربط المشاركة بالمبدأ التربوي أولاً لما في اشتراك الطفل من ايجابيات كثيرة، لكن هذه المشاركة وان تعلقت بهذا المبدأ لا يمكن قبولها ما لم تكن مسوّغه ابداعياً ومقننة في بنية العرض وفي ما قد تتبىء به من احتمالات ابسطها الفوضى وعدم الانضباط في سلوك الاطفال وقد عجزت اغلب مسرحيات الاطفال عن تحقيق هذا الشرط في حين استطاعت مسرحية الثعلوب ان تحقق مسوّغات مسرحية واضحة لاشراك الاطفال. لم يكن وراءها سوى جهد المؤلف خلف أحمد خلف الذي ظل يهجس بمبدأ تحويل المشاركة الى عنصر مسرحي خالص منذ مسرحية النحلة والاسد التي كتبها منذ فترة ولم تعرض حتى الآن. (٧)

وأهم المسوِّغات المسرحية للمشاركة في مسرحية الثعلوب هو الشكل الدائري المفتوح فقد عمل هذا الشكل على إزاحة جميع الحواجز الوهمية بين الخيال والتلقي عند الاطفال في محاولة لان يكون جميع الاطفال عنصرا مكملاً للعرض. وقد أدرك المؤلف ان الشكل المقترح مهما بلغت امكانياته من التطور لا يمكن لها ان تنحى تماما انقسام الاطفال الى لاعبين (ممثلين) ومتفرجين ولذا فقد اودع في العرض مسوِّغا آخر وهو شخصية الراوي.

وتلعب شخصية الراوي دورا كبيرا في مسرحية الثعلوب لدرجة لا يمكن لنا ان نتخيل العرض قادرا على تحقيق أي قدر من المشاركة دون وجود هذه الشخصية، وقد كان من الممكن ان تظل المشاركة محدودة، ومقيدة شأنها شأن المشاركة في الاعمال المسرحية الاخرى الا ان وجود الراوي بعث الكثير من المواقف المستدعية لمشاركة الاطفال المتفرجين في ميدان اللعبة.

وقد تجاوزت شخصية الراوي صيغة الدور التقليدي الذي لعبته سواء في الاعمال الموجهه للطفل أو في غيرها، ذلك ان الكاتب جعل منه وسيطا يؤدي أكثر من وظيفة. انه يؤدي وظيفة انتزاع المعلومات للاطفال من مواقف الحيرة التي تنتاب ثعلوب. كما انه يؤدي وظيفة الرواية وتنظيم الاحداث أو المواقف، ثم انه يؤدي وظيفة تنظيم اللعبة بل انه يؤدي وظيفة ضبط حركة المكان، وأخيرا فهو يؤدي وظيفة الدفع بالاطفال المتفرجين للاشتراك مع الاطفال اللاعبين في اللعبة؛ وهذه أهم وظائف الراوي على الاطلاق.

ورغم ما تمنحه هذه الوظائف للراوي من خيال وحيوية غير محدودة، الا ان اللعبة لها قوانينها المحددة، بمعنى انها تحدد لاعبيها وهم ثعلوب والحيوانات الاربعة ثم الاطفال الثلاثة. اما الاطفال المتفرجون فلا يمكن لهم الدخول في ميدان اللعبة الا كمساعدين هامشيين. وما يؤكد لنا ذلك ان جميع محاولات الراوي في ادماج الاطفال المتفرجين لم تجعل منهم سوى الجهة التي ينبغي عليها ان تتلقن المعلومات والتوجيهات التربوية.

لقد حملت شخصية الراوي امكانيات كبيرة على صعيد محاولة الدفع للاطفال لان يكتشفوا شخصياتهم بوسائلهم الخاصة، وامكانياتهم الذهنية والتخيلية مهما بلغت من السذاجة. وهي محاولة قلما نجد لها مثيلاً في تجربة مسرح الطفل، خاصة اذا ما أدركنا بأنها لا تدفع بشكل ثانوي وانما تتمركز في المسرحية بمقدار تمركز ثعلوب في قالب المسرحية.

(١٢)

ان من يتـأمل في شخصية الثعلوب يكتشف انه رغم الصفات السلبية التي علقت به إلاّ انه نموذج لمن يكتشف حقائق الاشياء بنفسه، ومن خلال وسائله وامكانياته الذهنية بكل ما هى عليه من بساطة أو من سلبية. وتكشف شخصية الثعلوب ما هو أبعد من ذلك ايضا. لانها شخصية غير نمطية، في حين ان الشخصيات السائدة في تجربة مسرح الطفل ترسف بقيود النمطية. لقد خرج الثعلوب عن الطبيعة السائدة لشخصية الثعلب، والمرتبطة بالمكر والذكاء والخداع . . الخ. ودخل في طبيعة جديدة صنعتهـا بيئة الانسان المتمثلة في فعل صداقته مع الاطفال الثلاثة. ودلت بذلك على ثقة كبيرة من الكاتب في ان بيئة الانسان خلاقة يمكن لها ان تغير طبيعة كثير من الاشياء. ولعل ذلك ما سيضفى التميز والخلود في شخصية الثعلوب قياسا بالشخصيات السائدة في تجربة مسرح الطفل في البحرين والخليج العربي.

وهناك مغزى هام يرتبط بشخصية الثعلوب، ولكنه لم يشغل جميع العاملين في المسرحية بما فيهم المخرج رغم ان هذا المغزى يلخص أجمل وأعمق ما في المسرحية من مغازٍ ينبغي الدفع بها إلى عالم الاطفال، وأساس هذا المغزى دعوة الثعلوب غير المباشرة لان نكتشف انفسنا بصورة تلقائية، وذاتيه. في حدود ما اكتسبنا من مهارات البحث والسؤال. ولا يستطيع أحد ان يتحفظ أمام هذا المغزى ليس بسبب انسجامه مع خيال الطفل فقط وانما بسبب ارتباطه بشكل المسرحية وقالبها، واعتماد فهمه في المسرحية على الايحـاء، ولغـة الموقف المسرحي التي لا يصرخ فيها أحد الادوار ولا يعلو بها ضجيج الحـوار. وربـما لم يتضح هذا المغزى بمثل وضوح المعلومات التي انتزعها الراوي أو الاطفال الثلاثه للاطفال المتفرجين. لكن عدم وضوح هذا الجانب من المغزى هو الذي جعله الاعمق تعبيرا والاجمل خيالاً.

ولقد فطن الشاعر علي الشرقاوي لمغزى المؤلف الذي أودعه في الثعلوب، وأدرك قيمته الاساسية فجعل اللوحه الاخيرة غنية بالدعوة للسؤال والكشف فهى تقول في خاتمة المسرحية:

ثعلوب يا ثعلوب
كي تفهم المطلوب
لابد أن تسأل
ثعلوب يا ثعلوب
إن الذي يسأل
يبقى هو الاذكى
يبقى هو الافضل

(١٣)

إنَّ قوة مسرحية ثعلوب الحبوب تتركز في صياغتها لقالب اللعبة ثم في صياغتها للشكل الدائري للمكـان، وقـد بعثت الصياغة الاولى شخصية هامة في مسرح الطفل وهى شخصية الثعلوب، اما

الصياغة الثانية فقد بعثت شخصية أخرى لا تقل أهمية وهي شخصية الراوي. ورغم التوازن الذي تستعيده المسرحية في إطار مراوحتها بين الدرامي والتربوي إلّا ان المسرحية ظلت تعاني من هبوط شديد في توظيف عناصر مسرحية أساسية، كالأغاني والرقص والملابس والتمثيل، وقد آثرت عدم تحليل هذه العناصر ليس لكونها عناصر هامشية، بل على العكس انها عناصر جوهرية ولكن مشكلتها تنحصر في عدم انشغال المخرج (عبدالله ملك) بها، وعدم استغلالها كعناصر تكمّل وحدة العرض المسرحي المفتوح. فقد استطاب لمجاراة صرامة المؤلف وارتاد معه مغامرة الشكل المسرحي، واذا كانت صرامة المؤلف هنا قد أعانته في تجسيد المكان، وصيغة العرض المنفتحة الا انها لا تعينه في مجال تلك العناصر. لان المقدمة النظرية والتوجيهات العامة للمؤلف لا تشير الى ما ينبغي ان تكون عليه الملابس، والاغاني، والحركة الراقصه الخ . . من تفاصيل.

ويكمن مصدر ضعف تلك العناصر في شخصية المخرج، فهو المسئول عن انفعاله الشكلي بالمسرحية، وعدم انفعاله الوجداني الكامل بمجمل العناصر المكوّنة لايقاع العرض، ولأدائه، وتشكيله، وحركته. وهو المسئول عن عدم تدريب الاطفال الذين قاموا بأدوار ثعلوب والحيوانات الاخرى والاصدقاء الثلاثة. وهو المسئول عن حشر اللوحات الغنائية رغم انفصالها الواضح عن ايقاع العرض المسرحي.

إننا لم ننشغل بالعناصر المسرحية الضعيفة في مسرحية الثعلوب لأننا لم نستهدفها أساساً في هذه الملاحظات. وقد كان هدفنا منذ البداية البحث في عناصر الصيغة المسرحية التي يكتشفها «ثعلوب الحبوب» لتجربة مسرح الطفل في البحرين. وبوسعنا الآن بعدما عرضنا له من ملامح وملاحظات ان نؤكد على نتيجة جوهرية قوامها ما يلي:

- لا يمكن لتجربة مسرح الطفل ان تحقق انجازها المسرحي للاطفال الا عندما يتم تحريرها من المقولات التربوية الجاهزه أولاً، ومن سلسلة الرقابة الطويلة التي تكبل مستوياتها ثانياً. والسبيل الى ذلك ان يتم الدخول في تجربة مسرح الطفل بمداخل ومقولات مسرحية كما حدث في مسرحية ثعلوب الحبوب.
- لا تختلف شروط الابداع في مسرح الطفل عن شروط الابداع في مسرح الكبار وربما كانت شروطها هنا أكثر تعقيداً. ولذا فان تجربة التأليف والاخراج لمسرح الطفل ينبغي الا تكف عن التنقيب في عالم المسرح/ الخيال بشتى الوسائل الممكنة، وتطرح مسرحية ثعلوب الحبوب أمامنا بعض هذه الوسائل حصرناها في توظيف قالب اللعبة وشكل المكان الدائري المفتوح.
- العناصر المسرحية الخالصة الصق بخيال الطفل لانها عناصر مبنية من الخيال وصياغتها على هذا النحو لا تعني الانحراف بأخلاق الطفل وانما تعني الاخلاص لضرورة دعوة الطفل لاكتشاف عالم الطفل، وتحقيقه لمتطلبات قد لا نكتشفها بمنطق الكبار في حين يجد منطق الصغار لها عالما فسيح الارجاء. وقد أثبتت مسرحية الثعلوب ان الاخلاص للعناصر المسرحية ضرورة أساسية لاقامة مسرح الطفل ذلك ان النجاح المسرحي الذي تحققه المسرحية مصدره ارتباطها بالصيغة المسرحية والضعف المسرحي التي تعانيه مصدره التحلل من هذه الصيغة.
- لا توجد ضرورة لصيغة التوازن بين مستويات المسرح والتربية والمجتمع. ففي الابداع المسرحي

للاطفـال تتحد جميع هذه المستويات في مستوى واحد لا يمكن الفصل بين واحد منها وآخر انه مستوى المسرح/ الابداع. وقد تراوحت استجابة ثعلوب الحبوب لهذه الضرورة. انها حين أخلّت بشروط توظيف قالب اللعبة فصلت بين ما هو تربوي وما هو مسرحي. وحين تفاعلت مع توظيف الشكل الدائري المفتوح خفت امكانيات الفصل وتماسكت الافكار مع العناصر المسرحية في وحدة واحدة.

- ضرورة المشاركة بين خيال الطفل المتلقي وخيال العرض المسرحي شريطة انبناء هذه الضرورة داخل العرض المسرحي وضمن شروطه الابداعية وبخلاف الاسلوب السائد في مسرح الطفل الذي دأب على استغلال مواقف عابرة يتم فيها نداء الاطفال للمشاركة الهامشية. وما تثيره مسرحية الثعلوب يضع تلك الضرورة ضمن المعايير المؤسسة لصيغة مسرح الطفل فقد وظفت هذه المسرحية قالب اللعبة والمكان المفتوح وشخصية الراوي من أجل خلق وحدة متصلة بين الاطفال المتفرجين والاطفال الـلاعبين، وانجز ذلك حيوية ظاهرة في العرض، وأئتلافاً بين الاطفال والعرض (لاندركه نحن الكبار الا على وجوه اطفالنا). وأخيرا فقد بثت تلك الوحدة المتصلة ادراكاً هاماً أمام وعي الاطفال وهو ان اللعبة صيغه مسرحية . . وان المكان العام مكان مسرحي.

هوامش:

(١) انظر نص مسرحية «ثعلوب الحبوب» مطبوعاً على الآلة الكاتبة.

(٢) تنطبق هذه الملاحظة على الأعمال المسرحية التي استخدمت اللوحات الغنائية للأطفال سواء في البحرين أو الكويت ورغم أن ملحنين لهم مكانتهم وضعوا هذه اللوحات الا أنهم تعـاملوا مع المسرح كمطربـين وملحنين لأغاني فردية، ولم يدركوا الخصائص المسرحية الدقيقة التي تتطلبها الموسيقى على المسرح.

(٣) انظر ثعلوب الحبوب ص٢.

(٤) تم تخصيص أماكن للأطفال قريبة من دائرة المسرح، وأماكن للآباء والامهات بعيدة، ومعزولة عن الشكل الدائري للمسرح ولذلك دلالته في وحدة اتصال الاطفال المتفرجين بالعرض.

(٥) تعتبر اللوحات الغنائية اضعف العناصر المسرحية في وطن الطائر، وأبعدها عن صيغة العرض المسرحي وينطبق عليها ما سبق الاشاره إليه في الهامش أو حول ثعلوب الحبوب.

(٦) انـظر الشروط التي يضعها المؤلف حول الاخراج في مقدمة النص وهي سته: توسط المكـان، والغـاء الخشبـة، وتحديد أربعة مسارات متعاكسة، وتحديد مكان لجلوس الأطفال والكبار الخ.

(٧) فازت مسرحيـة «النحلة والأسـد» بالجـائزة الأولى في مسابقة التأليف المسرحي التي نظمتها وزارة الاعلام ١٩٨٧.

الجنون والحضارة

ميشيل فوكو

ميشيل فوكو، المفكر والعالم النفسي الفرنسي، قدم في كتابه «تاريخ الجنون» (الذي ترجمه الى الانجليزية رتشارد هوارد تحت عنوان «الجنون والحضارة») دراسة قيّمة وعميقة عن الجنون من عام ١٥٠٠ الى ١٨٠٠ .. من العصور الوسطى التي كان فيها الجنون يعتبر جزءاً من الحياة اليومية، والمجانين كانوا يذرعون الشوارع بحرية مطلقة .. الى المرحلة التي تغيرت فيها نظرة المجتمع الى هؤلاء المجانين واعتبرهم مصدر خطر وتهديد، فشيدت المصحات العقلية للمرة الاولى، وانتصب حاجز طويل ومتين بين المجنون وبقية البشر.

من الكتاب ننقل هذه المختارات ليس بقصد تقديم تلخيص ما، أو عرض لأفكار ومنهج فوكو، بقدر ما نطمح الى الكشف عن بعض الجوانب من رؤية فوكو لمسألة الجنون وعلاقتة بالمجتمع والابداع الفني.

إن هذه المختارات محض محاولة لاغواء القارىء كي يبحث عن هذا الكتاب ويقرأه.

(١)

كان الغرض من تسليم المجنون الى البحارة هو ضمان عدم رجوعه وتسلله خلسة تحت أسوار المدينة، وللتأكد من انه سوف يمضي بعيداً وسوف يصبح سجين رحلته. لكن الماء يضيف الى ذلك كتلة غامضة من القيم الخاصة .. انه يجرف، لكنه يفعل اكثر من هذا: انه يطهّر. الابحار ينقل الانسان إلى مجهولية المصير. في البحر كل فرد منا يكون بين ايدي قدره الخاص .. كل إبحار هو، بشكل محتمل، الأخير. انه الى العالم الآخر يبحر المجنون في زورق المجانين، ومن العالم الآخر يأتي حين يرسو الزورق. ان رحلة المجنون هي انفصال صارم وانتقال مطلق في آن واحد.

(٢)

محتجزاً في السفينة، والذي ليس ثمة مفر منها، يسلّم المجنون الى النهر بأذرعه الألف. الى البحر بممراته الألف، إلى تلك المجهولية العظيمة. انه السجين وسط اكثر الطرق حرية وانفتاحاً: مكبلاً بإحكام على تقاطعات الطرق اللانهائية. انه المسافر بلا منازع: اي انه، سجين الرحلة. والارض التي سوف يصل اليها مجهولة . . مثلما هي ـ ما أن يهبط من السفينة ـ الارض التي يجيء منها. انه يملك حقيقته وموطنه فقط في ذلك الامتداد العقيم بين بلدين لا يمكن ان ينتميا إليه.

(٣)

شيء واحد على الاقل مؤكد: الماء والجنون كانا مرتبطين لفترة طويلة في احلام الفرد الاوروبي.

(٤)

اذا كان الاحمق يقود الفرد الى العمى حيث يضيع، فان المجنون، على العكس تماماً، يذكّر الفرد بحقيقته.

(٥)

الخوف في مواجهة المدى المطلق للموت ينتقل الى الداخل في مفارقة متواصلة: الفرد يعطل فعالية الموت سلفاً، ويجعله موضع سخرية باعطائه شكلاً عادياً ومروضاً، بتجديده دائماً في مشهد الحياة، ببعثرته عبر رذائل وصعوبات وعبثية البشر. ان ما يمارسه الموت من إلغاء لم يعد يمثل شيئاً لأنه كل شيء، لأن الحياة نفسها كانت عبثاً فحسب . . لغة فارغة واختلاطها غير متناسق، الرأس التي سوف تصبح جمجمة هي جوفاء في الاصل. الجنون هو حضور الموت، لكنه ايضاً حضوره المقهور، المتوارى في تلك العلامات اليومية التي، باعلانها ان الموت يسود، توحي الى ان ضحيته ستكون غنيمة يرثى لها بالفعل. ما يكشفه الموت ليس سوى قناع، للكشف عن ابتسامة الهيكل العظمي، يحتاج المرء فقط ان يرفع شيئاً هو ليس جمالاً ولا حقيقة بل مجرد جص ووجه مبهرج. من القناع الفارغ الى الجثة، نفس الابتسامة تستمر. لكن حين يضحك المجنون فانها تكون ضحكة الموت.

(٦)

قال جيروم كاردان «المعرفة، مثل الجواهر النفيسة، يجب ان تقتلع من احشاء الارض». هذه المعرفة، المتعذر بلوغها، الهائلة جداً، يمتلكها المجنون. وبينما يفهم رجل العقل والحكمة فقط شظايا منها وبدرجة ما صوراً مثيرة للاعصاب، فان المجنون يحملها سليمة مثل كوكب غير محروث: تلك الكرة البلورية التي تبدو للاخرين جوفاء هي من وجهة نظره متخمة بمعرفة غير مرئية.

(٧)

من جميع النواحي، الجنون يفتن الانسان. الصور الخيالية التي يولّدها ليست مظاهر زائلة

تتلاشى بسرعة من سطح الاشياء. بتناقض ظاهري غريب، ما ينتج عن الهذيان الاكثر غرابة هو مستتر، مثل سر، مثل حقيقة لا يمكن بلوغها، في احشاء الارض . . حين ينشر الفرد الطبيعة الاعتباطية لجنونه، فانه يجابه الضرورة المظلمة للعالم. الحيوان الذي يسكن كوابيسه وليالي حرمانه هو طبيعته الخاصة، والتي سوف تكشف عن حقيقة الجحيم.

(٨)

اذا كانت المعرفة هامة جداً في الجنون، فليس لأن الجنون قادر على التحكم في اسرار المعرفة. على العكس، الجنون هو عقاب لعلم فاقد النظام وعديم الجدوى. اذا الجنون هو حقيقة المعرفة فلأن المعرفة لامعقولة وعبثية، وبدلاً من توجيه نفسها نحو كتاب التجربة العظيم، فانها تضل طريقها في غبار الكتب وفي مناقشه لا قيمه لها. المعرفة تصبح جنوناً عبر الانغماس في التعلم المضلل.

(٩)

الجنون ليس مرتبطاً بالعالم وبأشكاله الخفية والسرية، بل بالأحرى هو مرتبط بالانسان، بضعفه واحلامه واوهامه.

الجنون لم يعد يتربص بالجنس البشري عند اركان الارض الاربعة. انه يندس داخل الانسان، أو بالأُحرى، إنه الألفة الرقيقة مع الذات والتي يحافظ عليها الانسان.

(١٠)

الارتباط بالذات هو العلامة الاولى للجنون . . وبسبب هذا الارتباط والتلازم يقبل الفرد الخطأ كصواب، الاكاذيب كحقائق، العنف والقبح كجمال وعدل.

(١١)

الضرورة، المكتشفة في القرن الثامن عشر، لتجهيز نظام خاص للمجنون، وأزمة الأحتجاز التي سبقت بفترة قصيرة الثورة الصناعية، هما متصلتان بتجربة الجنون المتاحة في الحاجة العالمية للعمل. لم ينتظر البشر الى مابعد القرن السابع عشر لـ «إخراس» المجنون، بل انهم في هذه المرحلة بدأوا في «احتجاز» أو «اعتقال» المجانين مع حشود من الهامشيين في المجتمع من ذوي العاهات والعاجزين والشاذين. حتى عصر النهضة، كانت الحساسية تجاه الجنون متصلة بحضور التجاوزات التخيلية. في العصر الكلاسيكي، وللمرة الاولى، صار الجنون مدركاً وملحوظاً من خلال شجب البطالة والكسل وفي الحلول الاجتماعي المكفول من قبل كوميونة العمل، هذه الكوميونة اكتسبت سلطة اخلاقية تبيح لها ان تعزل او تلفظ، كما لو في اتجاه عالم آخر، كل اشكال العجز الاجتماعي. انه في هذا «العالم الآخر»، محاطاً بقوى العمل المقدسة، سوف ينتحل الجنون الحالة التي ننسبها إليه في الوقت الحاضر.

اذا كان، في الجنون الكلاسيكي، شيء يتصل بمكان آخر، «وبأشياء اخرى»، فذلك ليس لأن

المجنون يأتي من عالم لا عقلاني حاملاً سماته، بل بالأحرى، لأنه يجتاز تخوم الوضع البرجوازي من غير إكراه، ويعزل نفسه خارج حدود اخلاقياته المقدسة.

(١٢)

الاحتجاز كان ابتكاراً عرفياً خاصاً بالقرن السابع عشر، وقد اكتسب من البداية أهمية وشأناً ميزّته عن مفهوم السجن كما كان يطبق في العصور الوسطى. لقد اكتسب قيمة ابتكارية كإجراء اقتصادي وتدبير وقائي اجتماعي. لكنه، في تاريخ الجنون، سجل حدثٍ حاسمٍ انها اللحظة التي كان فيها الجنون متطوراً على الأفق الاجتماعي للفقر، وعدم القابلية على العمل، والعجز عن التواصل والاندماج في المجموع. انها اللحظة التي بدأ فيها الجنون يصنّف كأحد معضلات المدنية. ان المعاني الجديدة المنسوبة الى الفقر، والاهمية الممنوحه الى إلزامية العمل، وكل القيم الاخلاقية المرتبطة بالعمل، هي في النهاية وضعت حدوداً لتجربة الجنون وحرّفت مساره ووجهته.

(١٣)

في عصر النهضة كان الجنون حاضراً في كل مكان، ومختلطاً مع كل تجربة بواسطة صوره أو خطورته. اما أثناء المرحلة الكلاسيكية، فقد كان الجنون معروضاً . . لكن خلف القضبان. حاضراً . . لكن من بعيد، وتحت اشراف العقل الذي لم يعد يشعر بأية صلة به أو تماثل. لقد أصبح الجنون شيئاً للفرجة: لم يعد وحشاً داخل إنسان، بل حيواناً ذا آليات غريبة . . بهيمية كانت مكبوتة منذ زمن طويل.

(١٤)

احترام الجنون لا يعني تأويله كمرض لا إرادي ومحتوم، وإنما الادراك والتسليم بهذا الحد الادنى من الحقيقة الانسانية، الحد الذي هو ليس عرضياً بل جوهرياً: وكما ان الموت هو حد الحياة البشرية في مملكة الزمن، فان الجنون هو حدّها في عالم الحيوانية. ومثلما موت المسيح قد قدّس الموت، كذلك الجنون ـ في طبيعته الاكثر بهيمية ـ قد تقدّس.

(١٥)

الجنون، الذي يجد احتماله الأول في ظاهرة العاطفة، وفي نشر السببية المزدوجة التي، بدءاً من العاطفة نفسها، تشع نحو الجسد ونحو الروح معاً، هذا الجنون هو تعطيل للعاطفة ونقض للسببية وتذويب لعناصر هذا الانسجام في نفس الوقت، الجنون يشارك في ضرورة العاطفة وفي فوضى ما تطلقه هذه العاطفة، والذي يتجاوزها وأخيراً، يفنّد كل ماتتضمنه.

(١٦)

التخيّل ليس جنوناً. حتى لو، في اعتباطية الهذيان، تجد العزلة المدخل الأول الى حريتها العقيمة، فان الجنون يبدأ فقط وراء هذه النقطة، حين يقيد العقل نفسه الى هذه الاعتباطية ويصبح

سجين هذه الحرية الظاهرية: في لحظة استيقاظ المرء من حلم ما، يمكن ان يلاحظ: «أتخيل أنني ميت». انه بذلك يشجب وينظم إعتباطية الخيال .. انه ليس مجنونا. يكون مجنوناً عندما يفترض، كتأكيد لموته، المحتوى الحيادي الساكن لصورة «أنني ميت». ومثلما الشعور بالحقيقة لا يجرف بواسطة حضور الصورة فحسب، لكن في الفعل الذي يحدّد أو يجابه أو يوحّد أو يفكك الصورة، كذلك الجنون سوف يبدأ فقط في الفعل الذي يعطي الصورة قيمة الحقيقة.

(١٧)

الجنون يكمن وراء الخيال، مع ذلك فانه متجذر فيه بعمق، لأنه يمنح الصورة مدلولاً عفوياً، وحقيقة كلية ومطلقة.

(١٨)

الشخص الذي يتخيّل انه مصنوع من زجاج .. ليس مجنوناً، لأن اي نائم يمكن ان يحصل على هذه الصورة في حلم ما. لكنه يكون مجنوناً اذا اعتقد فعلاً انه مصنوع من زجاج، وقرر ـ وفقاً لذلك ـ انه هش وسهل الكسر، وانه لا يجب أن يمس أو يتصل بشيء يسبب له الاذى والكسر، وانه ينبغي ان يظل جامداً بلا حركة طوال الوقت ... الخ

هكذا يفكر المجنون ويستنتج، وعلينا ان نلاحظ بأن هذه الافكار، في حد ذاتها، ليست عبثية، أو غير منطقية. على العكس تماماً، انها تطبق ـ بشكل سليم ـ أكثر مظاهر المنطق صرامة ودقة.

فالقياس المنطقي نجده عند الشخص الذي يضرب عن الطعام حتى الموت لأن «الموتى لا يأكلون. وبما انني ميت، اذن لا ينبغي ان آكل». والاستقراء الذي يمتد الى اللاتناهي، نجده عند الشخص الذي يعاني من وهم الاضطهاد: «أ، ب، ت هم اعدائي، جميعهم من البشر، اذن كل البشر أعدائي.» والقياس الاضماري نجده عند شخص آخر يعاني «اغلب الذين عاشوا في هذا البيت قد ماتوا. إذن انا الذي عشت في هذا البيت، ميت».

هذا المنطق المدهش للمجنون يحاكي، على نحو تهكمي تماماً، ذلك الذي ينتسب الى علماء المنطق، ويماثله بدقة. انه في اللب السرى للجنون، في صميم الاخطاء العديدة، في الأمور العديدة المنافية للعقل، في الكلمات والايماءات التي ليست ذات نتيجة منطقية .. نكتشف، أخيراً، الكمال المستتر للغة.

(١٩)

اللغة هي البنية الاولى والاخيرة للجنون، وشكله التأسيسي. على اللغة تُبنىٰ كل الحلقات التي فيها يوضح الجنون طبيعته. القول بأن جوهر الجنون يمكن تحديده اخيراً في البنية البسيطة لمحادثة ما،

لايختزله الى طبيعة سيكولوجية محضة، لكن تمنحه السيطرة على الوحدة الكاملة للروح والجسد. محادثة كهذه هي لغة صامتة بها يخاطب العقل نفسه في صدق خاص به، وهي ايضاً لفظ مرئي في حركات الجسد.

(٢٠)

يحدث الجنون حين تتلقى الصور، التي هي قريبة جداً من الحلم، التوكيد أو النفي الذي يؤسس الخطأ.

(٢١)

بمزاوجة الرؤية والعمى، الصورة والرأي. الهذيان واللغة، النوم واليقظة، النهار والليل . . فان الجنون يصير، في النهاية، عدماً، ذلك لأنه يجمع فيها كل ما هو سلبي. لكن التناقض الظاهري لهذا «العدم» هو «اظهار» نفسه، تفجره في إشارات، في كلمات، في حركات.وحدة لاتنفصم من النظام والفوضى، من الكينونة المعقولة للاشياء وعدمية الجنون. ان الجنون، اذا كان لاشيء، يمكن ان يظهر نفسة فقط بواسطة الرحيل عن ذاته، انتحال مظهر في مرتبة العقل، وبالتالى يصبح نقيض ذاته.

عبقرية الجنون

جويا الذي رسم «مأوى المجانين» لابد انه اختبر في حضرة ذلك الجسد المتذلل في الفراغ، ذلك العرى وسط الجدران العارية، شيئاً يتصل بمعاناة معاصرة: اشرطة الزينة التي تكلل الملوك المخبولين خلّف في منظر كامل اجساداً متضرعة، اجساداً غير حصينة تجرحها الاغلال والسياط، والتي تتعارض مع اهتياج الوجوه.

الرجل الذي يرتدي القبعة الثلاثية الزوايا ليس مجنوناً لأنه يغطي عريه بقبعة بالية، لكن داخل هذا المجنون ـ وبواسطة قوته الجسدية وشبابه الوحشي ـ ينشأ حضور انسانى متحرّر وطليق منذ بداية الزمن.

لوحة «مأوى المجانين» هى أقل اهتماماً بالجنون وبتلك الوجوه الغريبة التي يجدها المرء في لوحة اخرى لجويا بعنوان Caprichos ، واكثر اهتماماً بالوتيرية العالية لتلك الاجساد الجديدة التي ايماءاتها، إنْ هي استحضرت أحلامها، تمجّد بخاصة حريتها الخفية.

جويا، في لوحات اخرى، يوجه نفسه الى جنون آخر، ليس جنون أولئك المرميين في السجن، بل اولئك المطروحين في الظلام. ألا يربطنا جويا، بواسطة الذاكرة، بالعالم القديم المهمل المليء بالسحر، بالرحلات الخيالية، العرافات اللواتي يجثمن على أغصان اشجار ميته؟ ألا يذكرنا المسخ الذي يفشى اسراره، همساً، في أذن «الراهب»، بالقزم الخرافي (حارس كنوز باطن الارض) الذي فتن «قديس» بوش؟

بالنسبة لبوش أو بروجل، هذه الاشكال يولدها العالم نفسه، من خلال صدوع ذات شاعرية غريبة، تبزغ من الاحجار والاعشاب، تنبجس من عواء حيوان. أما أشكال جويا فتولد من العدم: انها لا تملك خلفية، بمعنى أن صورها الظلية مرسومة فقط على الظلمة، وان لاشيء يمكن ان يحدد جذورها وتخومها وطبيعتها. لوحة The Disparates بلا منظر، بلا جدران، بلا محيط. ليس ثمة نجمة واحدة في سماء الخفافيش البشرية الهائلة التي نراها في «طريقة الطيران». الغصن الذي فوقه تثرثر العرافات .. من أية شجرة نشأ؟ هل هو يطير؟ نحو أي موقع، وأي بقعة؟ ليست هناك اية علاقة بالعالم. إنها مسألة «نوم العقل» التي فيها حقق جويا الصورة الأولى «للغة الكونية»، انها مسألة الليل الذي ينتسب الى الجنون الكلاسيكي، تلك الليلة الثلاثية التي غرق فيها أوريستس. لكن في تلك الليلة، إتصل الانسان بما هو كائن في اعماق ذاته، وبما هو اكثر عزلة وتوحداً.

راهب جويا، مع ذلك المسخ الذي يلتصق بظهره واضعاً براثنه على كتفيه نافثاً لهاثه في اذنه، يبقى وحيداً: لاسر يفشى. هنا فقط نجد حضور القوى الأكثر خفاءً، وفي الوقت ذاته الاكثر حرية: القوة التي تمزق الاجساد في Gran Disparate التي تتحرر وتهاجم اعيننا في «الجنون الهائج». وراء تلك النقطة، الوجوه نفسها تتعفن. انه ليس الجنون الذي نراه في Caprichos والمتصل بأقنعة أصدق من حقيقة الوجوه، انه الجنون الذى يكمن «اسفل» القناع، الذي يفترس الوجوه ويفسد المعالم، بحيث لا تعد هناك أعين او أفواه، بل نظرات تنطلق من لامكان وتحدق في اللاشيء (كما في «سبت الساحرات»)، أو صرخات من ثقوب سوداء (كما في «رحلة القديس ايزيدور»). الجنون قد اصبح الامكانية التي بها يلغي الفرد العالم والانسان معاً وحتى تلك الصور التي تتحدى العالم وتمسخ الانسان إنه الملاذ الأخير، وراء الاحلام ووراء كابوس البهيمية: نهاية وبداية كل شيء. ليس لأنه بشارة، كما في الغنائية الالمانية، بل لأنه غموض الهيولية والرؤيا. «معتوه» جويا الذي يصرخ ويلوي كتفه ليهرب من العدم الذي يسجنه .. .هل هذا ولادة الانسان الأول وحركته الاولى نحو الحرية، أم الانتفاضة الاخيرة للميت الأخير؟

وهـذا الجنون الذي يربط ويقسم الزمن الذي يلوى العالم في حلبة ليلة واحدة، هذا الجنون الخارجي الغريب بالنسبة الى تجربة معاصريه، ألا يرسل ـ الى اولئك القادرين على استقباله، إلى نيتشه وآرتو ـ تلك الاصوات المسموعة بالكاد للجنون الكلاسيكي والتي تتحول الى صرخات وسعار.

لغة ساد الرصينة، الحليمة، تلملم الكلمات النهائية للجنون وتمنحها، من اجل المستقبل، معنى أبعد. بين رسومات جويا المكسورة وذلك السيل المتدفق، الذي لايعوقه شيء، من الكلمات المتواصلة من المجلد الاول (جوستين) الى العاشر (جولييت). لا نجد شيئاً مشتركاً باستثناء حركة معينة تستعيد مجرى الغنائية المعاصرة، مجففة مصادرها ومعيدة اكتشاف سر لاشيئية الجنون.

داخل القصر الذي فيه سجن بطل ساد نفسه، داخل الأديرة، الغابات، الابراج المحصنة حيث يطارد بشكل لانهائي آلام ضحاياه، يبدو للوهلة الاولى ان الطبيعة تمارس فعلها بحرية مطلقة. هناك يكتشف الانسان مرة اخرى الحقيقة التي نسيها، رغم انها كانت جلية: أي رغبة يمكن ان تكون مضادة للطبيعة، مادامت ممنوحة الى الانسان من قبل الطبيعة نفسها؟ وطالما انها ملقنة من قبل الطبيعة في الدرس العظيم للحياة والموت والذي لم يكف عن تكرار نفسه في العالم؟ إن جنون الرغبة، والجرائم الجنونية، والشهوات الأكثر لا معقولية . . جميعها تكون حكمة وعقلاً، نظرا لأنها جزء من نظام الطبيعة. كل ما غرسته الاخلاق والدين والمجتمع الأخرق من كوابح في الانسان، يحيا من جديد وينتعش في قصر الجرائم. هناك يتساوق الانسان أخيراً مع طبيعته الخاصة . . أو بالاحرى، عن طريق اخلاقية خاصة بهذا الاحتجاز الغريب، تعيّن على الانسان ان يصون بشك وساوسى ، دونها انحراف، إخلاصه للطبيعة: مهمة صارمة، مغامرة كلية، «لن تعرف شيئاً ما لم تكن قد عرفت كل شيء. اذا كنت تخشى الوقوف مع الطبيعة فسوف تفلت منك الى الأبد». وبشكل معكوس، اذا جرح الانسان الطبيعة او غيّرها، فان من مهمته ان يصلح الضرر من خلال رياضيات انتقام فعال. بطء الانتقام، مثل غطرسة الرغبة، ينتمي الى الطبيعة (. . .).

بالنسبة لساد ليس ثمة رجعة الى الحقل الذى يتصل بالولادة، ليس ثمة أمل في ان يصبح الرفض الاول للنظام الاجتماعي نظاماً اعيد تأسيسه وترسيخه للسعادة، من خلال ديالكتيك الطبيعة التي تنكر نفسها وبالتالي تؤكد نفسها.

جنون الرغبة المتوحد والذي، بالنسبة لهيجل وفلاسفة القرن الثامن عشر، يغمر الفرد في عالم فطرى والذي مباشرة يستعاد في عالم اجتماعي، بالنسبة الى ساد يرمي الفرد في فراغ يسود الطبيعة في غياب كلى للتناسب والوحدة، يلقيه في لا وجودية الاشباع والتى تتكرر بشكل لا نهائي، ليل الجنون هو بالتالي لا حد له. ما قد يفترض ان يكون طبيعة الانسان العنيفة هي مجرد لا تناهي اللاطبيعة.

هنا مصدر وتيرية ساد العظيمة: بينما يتقدم تتلاشى الخلفيات والمحيط. المباغتات، الاحداث، الصلات الدرامية أو المحزنة للمشاهد . . كلها تغيب. ماكان متقلباً ومتغيراً في «جوستين» ـ حادثة ما تُختبر، ومن ثم هي جديدة ـ تصبح في «جولييت» لعبة مطلقة وسائدة، دائما منتصرة، بلانقيض، كمالها. هائل الى حد أن جدتها يمكن ان تكون مثيلاً لذاتها.

في غياب الديكور، والذي يمكن بسلاسة ان يكون ليلاً تاماً أو نهاراً مطلقاً (ليس ثمة ظلال عند ساد)، نتقدم ببطىء نحو غاية ما: موت جوستين. براءتها قد إستنزفت حتى الرغبة في تعذيب هذه البراءة. لا نستطيع ان نقول ان الجريمة لم تقهر طهارتها، علينا أن نقول ـ عكسياً ـ أن طهارتها الفطرية قد جلبتها الى النقطة التي جعلتها تستنزف كل الوسائل المحتملة لأن تكون مادة للجريمة. وفي هذه النقطة، حين لا تستطيع الجريمة ان تفعل شيئا اكثر من إبعادها عن حقل سلطتها العليا، االطبيعة بدورها ـ التي كانت عرضة للخضوع والازدراء والانتهاك لفترة طويلة ـ تخضع كليا لذلك الذي يناقضها: الطبيعة بدورها تدخل الجنون، وهناك، للحظة واحدة فقط، تسترجع سلطتها ونفوذها الكلي، . العاصفة التي تطلق لنفسها العنان، البرق الذي يهاجم جوستين ويلتهمها، انها الطبيعة وقد اصبحت ذاتية إجرامية. هذا الموت الذي يبدو انه يفلت من حقل جولييت الجنوني ينتمي بشكل اعمق الى الطبيعة اكثر من اي شيء آخر. ان ليلة العاصفة والرعد والبرق هي علامة كافية على ان الطبيعة نفسها، وانها قد بلغت الدرجة القصوى من انشقاقها، وانها تكشف في هذا الوميض الذهبي سلطة عليا، هي نفسها وشيء خارج نفسها معاً: سيادة قلب مجنون بلغ، في عزلته، تخوم العالم الذي يجرحه ويحرضه ضد نفسه ويلغيه. (. . .)

بالنسبة لساد، كما بالنسبة لجويا، الجنون يستمر في المراقبة ليلاً، لكنه في هذه اليقظة يتحالف مع قوى جديدة. العدم الذي كانه يصبح الان القوة القادرة على المحو (. . .)

ان جنون تاسو، وسوداوية سويفت، وهذيان روسو . . ينتسب الى مؤلفاتهم تماماً مثلما تنتسب هذه الاعمال الى مؤلفيها. في النصوص، وفي حياة البشر، نجد نفس العنف، أو نفس المرارة والوجع. الرؤى كانت متبادلة. اللغة والهذيان كانا متشابكين. لكن العمل الفني والجنون، في التجربة الكلاسيكية، كانا متحدين بشكل اعمق في مستوى آخر: عند النقطة التي يحدّد فيها كل منهما الآخر، حيث وُجد هناك اقليم فيه كان الجنون يتحدى العمل الفني، يختزله بشكل تهكمي، ويجعل من منظره الرمزي (الايقوني) عالماً باثولوجياً من الهلوسات. اللغة التي كانت هذياناً (بطاحاً) لم تكن عملاً فنياً. وبشكل معكوس، البطاح (أو الهذيان) كان يُسلب منه حقيقته كجنون حين يسمى عملاً فنياً. لكن بالاعتراف بهذه الحقيقة المطلقة. لن يكون هناك أي اختزال لأحدهما من قبل الآخر، بل بالاحرى، سيكون هناك اكتشاف للشك المحوري حيث يولد العمل الفنى، في اللحظة التي يكف فيها عن الولادة ويكون بحق عملا فنيا. (. . .)

المعضلة التي طرحتها حقيقة العمل الفني: هل هو جنون ام عمل فني؟ إلهام أم هذيان؟ ثرثرة تلقائية للكلمات أم منابع لغة خالصة؟ هل يتعين ان تستمد حقيقته، حتى قبل ولادته، من الحقيقة البائسة للبشر، ام تكتشف وراء نطاق مصدره، في الكينونة التي يستغلها؟

جنون الكاتب كان، بالنسبة للآخرين، فرصة لرؤية حقيقة العمل الفنى وهو يتخلق، المرة بعد الأخرى، في وهن التكرار والاعتلال.

جنون نيتشه او فان جوخ او آرتو، ينتسب الى اعمالهم لكن بطريقة مختلفة تماماً. التواتر في العالم الحديث للاعمال الفنية التي تتفجر بسبب الجنون، يقيناً لا يبرهن شيئاً بشأن سعرية ذلك العالم، أو معنى اعمال كهذه، أو حتى بشأن العلاقات المنظمة والمهشمة بين العالم الحقيقي والفنانين الذين انتجوا مثل هذه الاعمال.

ومع ذلك، ينبغي ان يؤخذ هذا التواتر بجدية، كما لو كان إلحاح سؤال ما: منذ هولدرلن ونرفال، ازداد عدد الكتاب والرسامين والموسيقيين الذين «استسلموا» للجنون. لكن يجب ان لا نخلط او نرتكب خطأ هنا: فبين الجنون والعمل الفني، لم يكن هناك أي تكيف، وأي تبادل مطّرد، وأي اتصال بين اللغتين. ان تعارضهما هو اكثر خطورة من السابق، وتنافسهما الآن لا هوادة فيها. لعبتهما هي لعبة حياة وموت. جنون آرتو لا ينزلق عبر شقوق العمل الفني. ان جنونه هو بالدقة «غياب العمل الفني»، الحضور المكرر لذلك الغياب الذي فراغه المركزي مختبر ومدروس في كل ابعاده اللانهائية. إن صرخة نيتشه الاخيره. معلناً نفسه المسيح وديونيسوس معاً، هي ليست على حافة العقل والجنون، في منظور العمل الفنى، الحلم المشترك، المحقق اخيراً والزائل في الحال، للمصالحة بين «رعاة أركادية وصيادي سمك طبرية». إنه الالغاء الفعلى للعمل الفني، النقطة التي يصبح فيها مستحيلاً وينبغي أن يصمت، فالمطرقة قد وقعت للتو من يد الفيلسوف. وفان جوخ الذي لم يلتمس «الاذن من الأطباء لرسم لوحاته»، عرف جيداً ان اعماله وجنونه كانا متنافرين ومتعارضين.

الجنون هو إنقطاع مطلق عن العمل الفني. انه يشكل اللحظة التكوينية للالغاء الذي يفكك في الزمن حقيقة العمل الفني. انه يرسم الحد الخارجي، ومجرى الذوبان، والمحيط الكفافي قبالة الفراغ. أعمال آرتو تختبر في الجنون غيابها الخاص. لكن ذلك الاختبار، والبسالة النضرة لتلك المحنة أو المعاناة، وكل تلك الكلمات المندفعة نحو الغياب الجوهري للغة، وكل فضاء المعاناة الجسدية والرعب الذي يطوق، او بالاحرى يتزامن مع الفراغ .. كل ذلك يشكل العمل الفنى ذاته: محض منحدر شاهق يفضي الى هاوية غياب العمل. لم يعد الجنون فضاء للحيرة من خلاله يمكن ان نلمح الحقيقة الاصيلة للعمل الفني، بل اصبح القرار الذي تتوقف عنده هذه الحقيقة نهائياً، وتتدلى الى الأبد فوق التاريخ. (...)

عن طريق الجنون الذي يعترضه، يفتح العمل الفنى فراغاً، لحظة صمت، سؤالاً بلا جواب. إنه يُحدث خرقاً لا تسوية له فيه يرغم العالم على استجواب نفسه. إن ما هو بالضروره تجديف أو تدنيس في العمل الفنى يعود الى تلك النقطة، وفي الوقت الذي ينغمر ذلك العمل في الجنون، يدرك العالم إثمه .. (...)

اللحظة التي يولد فيها العمل الفني والجنون معاً، ويتحققان، هي بداية الزمن الذي يجد فيه العالم نفسه متهماً من قبل ذلك العمل الفنى ومسؤولاً أمامه عن هويته ومعناه.

خدعة جديدة، وانتصار جديد للجنون: العالم الذي فكر في ضبط وتسويق الجنون عبر علم النفس، يجب ان يسوّغ ذاته أمام الجنون طالما انه في صراعاته وآلامه يقيس نفسه بواسطة اعمال كتلك التي ابدعها نيتشه وفان جوخ وآرتو. لكن لا شيء يضمن للعالم انه عن طريق آثار الجنون تلك يمكن ان يبرر ذاته.

ترجمة: أمين صالح

□ مؤلفات فوكو (١٩٢٦ ـ ١٩٨٤)
- المرض العقلي وعلم النفس (١٩٥٤)
- تاريخ الجنون (١٩٦١)
- مولد العيادة (١٩٦٣)
- الكلمات والاشياء أو «نظام الاشياء» (١٩٦٦)
- اركيولوجيا المعرفة (١٩٦٩)
- نظام الخطاب (١٩٧١)
- انابيير ريفيير، ذبحت امي واختي واخي . . (١٩٧٣)
- المراقبة والعقاب (١٩٧٥)
- تاريخ الجنس (١٩٧٦ ـ ١٩٨٤)

حول الادب والفلسفة والمؤسسة

«حوار مع ميشيل فوكو»

ـ ماهي المكانة التي تحتلها «النصوص الأدبية» في الابحاث التي انجزت إلى الآن؟

ـ م . ف: في «تاريخ الجنون» «L'Histoire dela Folie» وفي «الكلمات والاشياء» «Les Motsetles Choses» اشرت إلى مثل هذه النصوص بشكل سريع وعابر كما يفعل ذلك المتنزّ الذي يقول وهو يمشي: «هنا كما ترون لا يمكن لأحد ان يتكلم عن جديد ما» . . . بمعنى انني لم أجعل النصوص الأدبية تلعب أي دور أو وظيفة في اقتصاد سيرورة البحث اذ بقى الادب بالنسبة لي وفي كل الحالات «موضوع معاينه» لا «موضوع تحليل» أو عنصر حيوي في التحليل، بشكل آخر كان النص الادبي يشكل في هذه الاعمال لا أكثر من وقفة استراحة.

ـ اذا لم ترد ان تجعل هذه النصوص تلعب دور «المعبّر عن . . . أو» الانعكاس لـ . . . سيرورة التاريخ؟

ـ م . ف: لا لم أرد ذلك . . لكن لعله من الامثل مقابة التساؤل في مستوى آخر فإلى الآن لم يحلل أحد من النقاد بشكل حقيقي وعميق كيف ان عدداً محدوداً من «الخطابات» كالخطاب «الادبي والفلسفي» تستقبل بنوع من الاحتفاليه الطقوسيه وتوظف بشكل خاص جداً في الثقافة وذلك رغم تعدد الاشياء والخطابات التي وجدت واعلنت!! يبدو لى، شخصيا، ان هناك دائما، وذلك ضمن الرؤية التقاليدية المهيمنة، من يسعى لجعل الخطاب الادبي والخطاب الفلسفي ذلك «الخطاب البديل» أو، أقله، ذلك الاطار العمومي الذي يحتوي بقية الخطابات . . علما بان قيمة الادب ربما تكون خارج كل هذا. هناك أيضاً من يحصر التاريخ كله في ما قيل في القرن الثامن عشر وان تطلّب هذا الحصر المرور باسماء مثل «فولتير» و «ديدرو» وكتاب آخرين، كما ظل هناك وهنا من يعتبر «النصوص الادبية» «المصطفاة» و «المختارة» هى التعبير الأوحد عما كان قد تشكل وكأنه لم يكن في أمكانها ان تعاين كخطابات

تنـدرج في خطابـات أخرى وفي مستويات أخرى أكثر قربا من المعيش. أمام هذه النزعة السائدة حاولت تجاوز «النظرة الاشاريه» (أي راجع إلى الادب والاشارة اليه في مكانه الخاص دون محاولة تحديد علاقاته بغيره) إلى موقف «سلبي» صريح من هذه النصوص. وحاولت إعادة الاعتبار والأهمية لتلك الخطابات غير الادبية أو تلك التي تتموضع في هامش الادب، ذلك ببساطة لانها استطاعت ان تشكل بذاتها في فتره زمنية محددة، ولا شك ان في موقفي هذا تجاه هكذا نصوص إيجابيه كبيرة، فأنا في كتابي «المراقبة والعقاب» «Surveiller et-Punir» لم اهتم الا بـ «الادب الرديء».

- **كيف يُميز هنا بين «الادب الرديء» «والادب الجيد» ؟؟**

- م. ف: هذا بالضبط ما يجب ان يبحث بعمق وجدية.. بهذا الصدد يجب ان نطرح تساؤلاً مزدوجاً، من جهة أولى ماهي بالضبط تلك الفعالية التي تجعل من «المتخيل» - شعراً أو نثراً قصصيا - ينتشر ويتداول في مجتمع ما بشكل وخصوصيه معينين؟.. من جهه أخرى، ما الذي يجعل عدداً محدوداً من بين كل هذه النصوص يصبح «مكرساً» و«مقدساً» ليتحول بالتالي إلى «أدب مؤسسـة» هي بدورهـا تستعاد في مؤسسات أخرى كانت، بدءاً، مختلفه عنها «كالمؤسسة الجامعية» مثلاً؟.. فهذه الاخيرة توشك الآن ان تتماهى مع «المؤسسة الادبية»، فهنا مثلا يوجد خط فاصل ومرسوم بشكل يمكن رؤيته جيداً في ثقافتنابصددهذه العلاقة. ففي القرن التاسع عشر كانت الجامعة هي الفضاء الذي يتشكل داخله ما يسمى بـ «الادب الكلاسي» الذي هو في جوهره، وحين نريد تحديده، لم يكن «الادب المعاصر» آنذاك، انما حوّل بفعل القائمين على «المؤسسه الجامعية» إلى أدب معاصر وإلى نموذج للقيم السائدة اي إلى مجموعة من المعايير الجمالية والنقدية المهيمنة على أدب تلك الفترة.. هكذا يتضح اذا ان هناك لعبة مثيرة حقا نتج عنها تواطؤ بين الأدب والجامعة، بين الكاتب والمؤسسة الجامعية وهكذا شيئا فشيئا اخذت المؤسستان - الادبية والجامعية - اللتان ظهرتا في الأصل كتوأم تنزعان إلى التماهي والذوبان في بعضهما بشكل كلي. ونحن، اليوم، نعرف ان الادب الموسوم بـ «الطليعي» لايقرأ الا من قبل الاكاديميين، كما نعرف جيداً ان الكاتب، بمجرد مايتجاوز الثلاثينات غالبا ما يجد له مكانا في الجامعة ويتحلق حوله مجموعه من التلاميذ والمريدين الذين يحصلون على شهاداتهم عن طريق دراسة اعماله، وهكذا يظل هو يعيش من «الأجر» الذي تدفعه المؤسسة الجامعية.

من كل هذا المشـار اليه هنا تتشكل لدينا حقيقة كون الأدب يمارس وظيفته الادبية بفضل، لعبة «اختيار وتقديس» مصدرها الجامعة التي تظل هي ذاتها المؤسسة «الموظِّفْ/ المستقبل» لهذا الادب.

- **لكن ألاترى انه يوجد معايير وقيم ذاتية داخل النصوص الادبية نفسها، أو أن الأثر عائد، فحسب إلى عملية «الاختيار والتقديس الرسميين» اللذين تمارسهما الجامعة؟**

ـ م . ف : لا أدري بالضبط جوابـا قطعياً . . . ما أحب قوله بهذا الصدد هو انه من أجل احداث «القطيعة» مع بعض الاساطير السائدة والمهيمنة، وبينها اسطورة الخطاب التعبيري الادبي، كان من المهم جداً وضع المبدأ الاساس والذي يتعلق بكون الادب «لا علاقة له الاّ بذاته» . بعد هذا، إن كنا نود البحث عن علاقات ما لهذا الخطاب فانه يتعين علينا رواية الادب كما لو انه اقرب إلى «الموت» أو «الصمت» إي لابد من استبعاد الكاتب مما يكتب، وهنا ليس من الضروري ولا من المهم ان نعود لنستشهد بمقولات «بلانشو» «Blanchot »أو «رولان بارث» «R. Barthes »بهذا الصدد مادام الأمر يتعلق، من هذا المنظور، بمسألة جوهرية التي هي مسألة «لزوم الادب ذاته» . واعتقد ان هذه هي المرحلة الاولى التي يمكن، بفضلها القطيعة مع تلك الفكرة/الاسطورة التي تشيع أن التعبير الادبي هو وحده مكان إلتقاء وتقاطع كل مقولات ومحمولات الخطابات الاخرى، أو انه النقطة التي تصب فيها كل هذه الاشياء . . هكذا وكأن الادب هو ـ مثل الخطاب الديني الثيولوجي ـ وحده الخطاب المطلق والشمولي ! ! .

لكن يتعين علينا تجاوز هذه المرحلة لأن التحليلات الكثيرة التي تجري في هذا المستوى قد تغامر باثبات عجزها عن تفكيك وهدم «هالة القداسة» التي ابتلى بها الخطاب الادبي بل، و بعكس ما توحي به من ثراء ، ربما اسهمت هي بدورها في تكريس وتعميق الوضعيات السابقة وهو بالضبط ما حدث في السبعينات . . . ألم تر كيف وظفت مقولات «بلانشو» و «بارث» حول الادب كبنية لغـوية لا يمكن تحليلها الا في ذاتها ولذاتها، بنوع من الحماس وبشكل مفرط «الغنائية» حينا، ومفرد العقلانية حينا آخر؟؟

بالتأكيد اننا هنا لا نستطيع تجاهل كون المواقف السياسية حاضرة في هكذا حماس، وهذا ما جعل الكثيرين يرددون القول بأن الكتابة ذاتها تتعالى عن كل الاسئلة والتحديدات . . او ان فعل الكتابة هو فعل «هدم» وان للكاتب «حقاً غامضاً» لا نقاش ولا جدل فيه في ان يكون «هداماً» ! ! وضمن النتائج المنطقية لمثل هذه الرؤية سيكون الكاتب اكثر ثورية كلما التصق بفعل الكتابة ذاتها وان هذه الاخيرة كلما تجذرت في ذاتيتها كلما كانت مؤهلة أكثر لإحداث «حركة ثورية» . . . وغير ذلك من الاحكام التي رددت واستعيدت كثيراً . بينما يمكننا، في الواقع، ان نقول ان مجهودات «بلانشو» و «بارث» كانت، في الأصل تسعى إلى زخرفة «الجانب القدسي» في الادب وذلك من خلال قطع علاقاته بتلك السمات التي كان يبدو معها وكأنه «التعبير المطلق» ! ! وان هذه القطيعة هي التي استدعت من الجهود المشار اليها هنا، استبعاد اشكال الطقوسيات التي كانت تحجب وتغطي الخطاب الادبي وذلك بهدف استبدالها بمحاولة التعرف على الكيفية التي تتحول بموجبها «منطقة محدودة من اللغة» دون سواها، إلى «خطاب أدبي» له شكله الخاص. وهنا لاينبغى مجرد مساءلة هذه الخطابات ذاتها عما اذا كانت حقاً تعبر، تنقل، أو تحمل كل القرارات والمصائر الحاسمة في الثقافة أم لا . . بل يتعين طرح السؤال، معكوساً، لنعرف كيف تعطى ثقافة ما النص الادبي وحده

هذا الوضع الخاص جداً. الغريب جداً.

ـ ولماذا «الغريب جداً»؟

ـ م. ف: لأن ثقافتنا تعطي للأدب حيزا محدوداً بشكل غير اعتيادي فكم هم اولئك الذين يقرأون الأدب؟ ما هو الحيز الذي يشغله الأدب في الفضاء العام الذي تنتشر وتوظف «أوتشتغل» الخطابات عموما؟ لكن هذه الثقافة نفسها تفرض على كل هؤلاء الاطفال، وهم في طور التشكل الثقافي، إن يمروا عبر ايدلوجية معينة، أو بالاحرى عبر ميثولوجية أدبية متكاملة، وكما يتضح نحن هنا أمام نوع من التناقض الذي يرتبط، بشكل قاطع، مع محاولة اثبات ان الكتابة مجرد هدم وتخريب!.

وهنا لا جدوى من إعادة القول بان هذا الناقد أو ذاك يؤكد هذه المقولة أو تلك في مجلة أدبية أو في أخرى، فالاهمية القصوى تكمن في هذا التعاقد الذي يجعل كل الاكاديميين يقولون، في نفس الوقت، صراحة أو ضمنيا، ان كل القرارات الثقافية الحاسمة يتعين البحث عنها في مكان واحد ووحيد ومحدد . . . عند «ديدرو» أو «هيجل» أو «رابليه»!! ألا نرى هنا ان الامر يتعلق بنفس الاشكالية المشار اليها آنفا؟ فأولئك وهؤلاء يوظفون الادب بنفس الطريقة بحيث يتم تبادل «دعم المواقف» بين المجموعة المساة «طليعية» و «الجامعة» وربما ان هذا الدعم المتبادل هو الذي أوصلنا الى حالة «الانحباس» الثقافي والسياسي التي نعيشها الآن.

ـ كيف نفذت انت من هذه الوضعية؟

ـ م. ف: كانت لي طريقتي الخاصة في إعادة طرح الاشكالية، وهذا يتضح في كتابي عن «ريمون روسل» ثم، وبشكل أكثر حسما في كتابي عن «بيير ريفيير» ففي هذين الكتابين هناك تساؤل مشترك: ما هي العتبة التي، بمجرد تخطيها مباشرة يبدأ الخطاب، سواء اكان خطاب المريض أو خطاب المجرم، في ممارسة وظيفته داخل الحقل الموسوم بـ «الادبي»؟ إذا لم يكن من المهم في نظري ـ لكي أعرف ما هو الأدب ـ البحث في البنيات الداخلية لهذا الخطاب، بل كنت أسعى إلى اقتناص تلك «النقلة الحركية» أو ما أسميه «السيرورة الصغرى» التي مكنت نمطا معينا من الخطاب الذي كان يعتبر «غير أدبي» الذي يقرأ ضمن الخطاب المهمل، المهمش والمعرض للنسيان بجرد لفظه ـ من الدخول إلى «حقل الأدب»؟ . . ما الذي حدث هنا؟ ما الذي طرأ عليه؟ كيف حُوِّر هذا الخطاب، في العمق، بمجرد ان تم الاعتراف به «كأدب»؟؟

ـ ومع ذلك فانت نفسك سبق وان كرست بعض الدراسات لنصوص أدبية لا يمكن ان تنطرح حولها التساؤلات . . أعني بالتحديد مقالاتك التي نشرت في مجلة «نقد» «Critique » عن «بلانشو» «كلو فوسكي» أو عن «جورج باتاى» . . هذه الدراسات التي لو جمعت لشكلت كتابا ربما يعطي عن سيرتك صورة أخرى، غير الصورة السائدة؟

ـ م. ف: نعم . . لكنه من الصعب الحديث عن هذه الدراسات ضمن السياق الذي كنت اتحدث

فيه . . فبالنسبة لي تشكل أعمال   الكتاب الثلاثة، وحين ننظر اليها بشكل أعمق، أكثر من كونها مجرد «أعمال أدبية» أو خطابات تدخل فحسب؛ في حقل الادب . . فهي خطابات متميزة تقع خارج «الفلسفة» وخارج «الأدب».

- ماذا يعني هذا؟

- م . ف : لنأخذ «نيتيشه» « Nietzche » كمقال . . انه يعتبر، بالنسبة للخطاب الفلسفي الأكاديمي، والذي لم يزل يميل دائما الى ذاته - طرف خارجي وذلك على الرغم من كوننا نجد فيه محصلة لكامل خطاب الفلسفة الغربية منذ «افلاطون» إلى «سبينوزا» وصولا إلى فلاسفة القرن الثامن عشر، «هيجل» وغيره . . . فمن وجهة نظر الفلسفة، ومقارنة بها، يوجد عند «نيتشه» نوع من الجفاء والتهافت كما يوجد عنده «خارجية ما» عن حقل الفلسفة . . . أنه يمثل نمطاً من السلوكية الريفية الجبلية التي تبيح لشخص مثله ان يرفض الاشياء السائدة بهزة كتف لا مبالية!! لكن الأوكد ان مثل هذه السلوكية ليست مجرد حركة ساذجة وجلفه بقدر ما هي تلك الممارسة الواضحة التي تسمح له ان يقول، بقوة خارقة، مالم يكن السكوت عنه ممكناً . . . وأعتقد انه لكي يتم التحرر من عبء الفلسفة السائدة لابد من ممارسةٍ مماثلة لما قام به نيتشه. فالامر لا يستلزم ان يمارس الرفض من داخل حقل الفلسفة ولا عن طريق اثبات أو نفي خطابها عن طريق محاولة الالتفاف عليها أو معارضتها بخطاب فلسفي خاص . . . بل يتم ذلك من خلال مقابلتها ومجابهتها بنوع من الحماقات البهيجة و المدهشة، بنوع من الضحك الفاضح، اللامفسر والذي لابد انه يستطيع في النهاية ان «يُفْهِمَ» أو «يكسر» . . . نعم لأقل انه يطمح ان «يكسر» أكثر من ان يفهم أو يبلغ. ونظرا لكوني انتمي إلى المؤسسة الأكاديمية ذاتها «كأستاذ» فأنني كنت أدرك ان الارث الذي تبقى لدى من الخطاب الفلسفي التقليدي يزعجني كثيرا ويعوق مشروعي المتعلق بدراسة «ظاهرة الجنون». لقد كانت هناك بقايا «هيجلية» يتعين عليّ التخلص منها والخروج من اسارها، لكن مجرد إعادة إكتشاف خطابات «منحرفة» و «خادعة» كتقارير البوليس، وسجلات معاملة المرضى وصرخات المجانين لم تكن لتكفي للخروج من الفلسفة. فهنا كان «نيتشه» و «باتاي» و «بلانشو» و «كلوفوسكي» يبدون لي وكأنهم وحدهم الذين يسعفون لرسم قنوات الخروج من دائرة الفلسفة. لقد كان في عنف «جورج باتاي» وفي تلك «الليونة القلقة» عند «بلانشو» ما يسمح باحداث عملية الخروج والعودة من وإلى دائرة الفلسفة بمرونة مذهلة. كما كان في «نظرية النّفس» عند «كلوفوسكي» شيء ما يعادل، من نواح تستعصي على الحصر، كل الفلسفة الغربية إذ ان هذا الاخير استطاع عبر سلسلة من الايضاحات الباهرة والتشكيلات الجديدة والطرائق الموظفة والمنثورة في كتاباته ان يخرج نهائياً من اطار الفلسفة.

كل هذه الاسهامات، أو هذه المناورات والمداورات حول «الطريدة» التي هي «الفلسفة» جعلت من الممكن، حين نتكلم بشكل ملتو و ساخر، استباحة الحدود بين الفلسفة/ اللافلسفة وبين الأدب/ اللاأدب.

ترجمة: معجب زهراني

موسيقى الاطار: البنية والخروج

«الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً»

علوي الهاشمي

لم يكن التجديد في بنية الايقاع الأم (الأوزان والبحور) او خلخلتها وتفكيكها، عملية سهلة او اعتباطية كما يظن الكثيرون حين يحاولون الربط او التمييز بين بنية الايقاع في كل من قصيدة العمود البيتية وقصيدة التفعيلة المتموجة. وأكثر من ذلك صعوبة في التصور والتطبيق عملية الخروج عن وعلى هذه البنية الايقاعية الأم؛ خاصة حين نتذكر ربط الجاحظ عضوياً بين حكمة العرب وأوزانهم الشعرية، مما يعني ان أي تحلل او تفكيك لهذه البنية الايقاعية هو تحلل وتفكيك بالضرورة لحكمة العرب التي هي بالنتيجة خلاصة للعلائق القائمة بين مختلف مناشط حياتهم وأبنيتها المتعددة.

ولكن هذا لا يعني ان «حكمة العرب» غير قابلة للتطور او غير خاضعة لمنطق التغيير، بل العكس هو المنطقي والصحيح. لذلك كان تطور الايقاع وتغيره، بل ربما تحوله أيضاً نحو ما يبدو انه الضد كما في قصيدة النثر، من الأمور الممكنة والضرورية أحياناً.

وقد من قانون التحولات بمراحل خفية ومتداخلة وبطيئة يصعب ملاحظتها في بنية ايقاع الشعر العربي العامة على غير المتأمل والمتتبع. وهو ما حاولناه في مسار تتبعنا بالدراسة الشاملة، الايقاعية واللغوية والمضمونية، لتجربة الشعر المعاصر في البحرين على مدى نصف قرن من المعاصرة. وقد كان وقوف الدراسة دائماً أمام ثلاثة منعطفات حاسمة في مسار تطور المراحل والاشكال الفنية تتمثل في قصيدة العمود وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر.

وكان التركيز على قصيدة التفعيلة ضرورة منهجية تتصل بواقع التجربة الشعرية في البحرين والوطن العربي على السواء، خاصة على المستوى الايقاعي الذي مثّل نقلة حاسمة، ظنها الكثيرون ظاهرية أو شكلية، من البنية الشعرية الأم الى فضاء الحرية الواسع. وقد مرت النقلة المذكورة بحلقات كثيرة ومراحل متداخلة من التحول تتبعناها في دراستنا الشاملة لبنية الايقاع في تجربة الشعر.

لقد كان الأساس الذي انطلقت منه مرحلة الازدواج هو وحدة التفعيلة وتواتر القافية بصورة أو

بأخرى، أي الاهتمام بالايقاع الثابت والمؤتلف مع أساس البنية الايقاعية الأم المتمثل في وجود نوع من الوزن والقافية المطردين في النص الشعري.

أمّا الأساس الذي تنطلق منه هذه المرحلة فهو وجود ما يكسر أو يخلخل نظام التفعيلة الواحدة والقافية المتواترة، انطلاقا من وجود ذلك النظام أساسا حتى يتم الخروج عنه والاختلاف معه. فما يهمنا هو مواضع خرق نظام التفعيلة ومحاولة تقويضه ومظاهر الخروج الصريح عن قوانينه الملزمة.

وبسبب تنوع تلك المظاهر واختلاف مستوياتها، سنقسمها الى مظاهر أربعة رئيسية حسبما تجلت لنا في اطاراستقرائنا تجربة الشعر المعاصر في البحرين والمتصل منه بوحدة التفعيلة بصورة خاصة.

أ) ـ المظهر الأول: تنويع الاطار الايقاعي.

ليس من شك في أن الرتابة الناتجة عن تكرار تفعيلة واحدة تقف وارء محاولات الشعراء كسر نظام التفعيلة بوسائل وطرق مختلفة، أخذت في التدرج والتطور من المستوى البسيط الواضح الى المركب الخفي.

وأبسط تلك المستويات وأكثرها وضوحا وسهولة بالنسبة الى الشاعر والقارىء على السواء، هو تقسيم النص التفعيلي الى مقاطع مستقلة مفصولة بعلامات ترقيم ينتظم كلاً منها تفعيلةٌ محددة تشكل أساسه الايقاعي ووحدته الموسيقية المتكررة. وكأنما يمثل مجموعة نصوص متنوعة الايقاعات وُضعت في اطار نصي واحد. لذلك لايكون لهذا التنويع أثر كبير إلا على صعيد بناء النص الكلي العام، وهو اطار خارجي نادرا ما تتدخل البنية الايقاعية في تكوينه المباشر.

ولهـذا السبب اعتبرنا تقطيع النص الى مساحات ايقاعية متنوعة ومتباعدة أو مفصولة، أبسطَ مستويات تطوير نظام التفعيلة الايقاعي وأكثرها سهولة ووضوحا. وعلى هذا فهو لا يحتاج منا وقفة طويلة أو متعمقة، خاصة وأن نماذجه في تجربة الشعر البحراني المعاصر غير قليلة وينتمي أكثرها الى مرحلة البدايات.

ففي مجموعة قاسم حداد الاولى (البشارة) يتداول وز نان هما الرجز والمتدارك على مقاطع متفرقة تتكون منها قصيدة بعنوان (والحديد ساخن لا توقف الطرق) (١). وأخرى يتداول عليها وزنا الكامل والوافر (٢) وثالثة يتقاسم مقاطعها (الابجدية) ثلاثة أوزان هي الكامل والوافر والرمل (٣). وعبدالحميد القائد يقسم قصيدة له بعنوان (هامشان) الى هامش أول وهو على وزن الرجز، وهامش ثان على وزن الرمل (٤). وشاعر ثالث يوزع قصيدته على أناشيد يتداول عليها وزن المتدارك ووزن الرمل (٥)

وسبق أن تعرضنا الى قصيدتين لغازي القصيبي، الاولى بعنوان (الحب والموانىء السود) (٦)، ويتقاسم مقاطعها التفعيلية (الموانىء) بحرا الرمل والمتدارك، والثانية بعنوان (كلمات لصديقة) (٧)، ويتقاسم مقاطعها التفعيلية ثلاثة بحور هي الرجز والرمل والمتقارب.

وواضح من عناوين معظم القصائد السابقة أن تنويع الأوزان جاء تمشيا مع تقسيم النص الى مقاطع وأجزاء منفصلة بصورة من الصور تتقبل معه تنويع الوزن وتغييره بين مقطع و آخر. بسبب هذا الاقتران بين تنويعات الوزن وتقسيمات النص الخارجية، اقتصرت وظيفة التنويع الايقاعي وأثره على البناء الاطاري العام دون سواه من مكونات النص الشعري.

وتتضح هذة الحقيقة أكثر اذا مانحن عزلنا المقاطع عن بعضها البعض وحاولنا أن نتأمل البنية الايقاعية في كل مقطع منها على حدة. فحينئذ نجد أنفسنا ازاء نص تفعيلي يحكمه نظام وحدة التفعيلة وتواتر القافية أو وحدتها أحيانا، ممّا يعتبر من خصائص مرحلة الازدواج السابقة اضافة الى أن الأوزان التي نظمت عليها تلك المقاطع هي من الأوزان الشائعة في اطار البنية الايقاعية الأم، كالرمل والوافر والكامل والرجز، ماخلا وزن المتدارك، وهو نادر الوجود بين هذه الأوزان.

وقد التفت الدكتور النويهي الى هذه الظاهرة وانتقدها باعتبارها ذات وظيفة شكلية بحت في اطار الشعر العربي الحديث «لأنها لم تفعل شيئا البتة في تخفيف حدة الايقاع. وكل ما فعلته هو أن تحوِّل القصيدة الى حشد فظيع من الايقاعات البارزة كل منها عنيف الواقع في حد ذاته وهي في اجتماعها في قصيدة واحدة تصدر خليطا لا يحتمل من أنواع الضجيج» (٨).

ورغم هذا النقد العنيف الموجه الى تنويع الاوزان في اطار قصيدة التفعيلة، يظل التنويع أحدى الحيل «التي احتالها بعض شعرائنا المحدثين» حسب تعبير النويهي، وحاولوا من خلالها اجتياز حدود الصرامة «والرتوب» وحدة الايقاع في اطار البنية الايقاعية الأم، مهما كان الاجتياز بسيطا أو شكليا وغيرذي فعالية في حد ذاته، كما يبدو لأول وهلة، الاّ أنه في سياق تطور البنية الايقاعية الجديدة العام، قد يعني أكثر من ذلك بكثير، كما سنوضح ذلك في اطار تجربة الشعر المعاصر في البحرين.

ان هذه الوظيفة الشكلية التي يقوم بها الايقاع التفعيلي المتنوع هي ما يفسر وجود هذا المستوى الايقاعي البسيط عند غازي القصيبي، شاعر المرحلة المزدوجة، وإن لوحظ انحصاره في القصائد التجريبية التي يكون فيها تنويع المقاطع التفعيلية جزءا من تنويع موسيقى القصيدة المزدوجة ممّا عرضنا له من قبل. ولم نلاحظ هذا التنويع عند القصيبي في قصائد تفعيلية مستقلة، كما هو الشأن عند الشعراء الآخرين الذين شاركهم الظاهرة من زاوية الازدواج لا غير، ولعل هذه الملاحظة تعزز النتيجة التي توصلنا اليها حول تجربة غازي وبواعث التجريب عنده وغاياته التي بلغها.

ويجدر أخيرا أن نلاحظ غياب مظهر التنويع الايقاعي التفعيلي غيابا مطلقا عند معظم شعراء المرحلة المزدوجة من أمثال عبد الرحمن رفيع ويوسف حسن وعلى عبدالله خليفة، رغم وجود مظهر آخر أكثر تطورا منه عند الشاعر الأخير، ممّا سنعرض له بعد قليل.

ولعل مرد ذلك الى السطوة القوية التي عادة ما تفرضها البنية الايقاعية الأم بقوانينها التكرارية الرتيبة والصارمة، ممّا يجعل الشاعر في سياق شعوري وايقاعي مطرد لا يملك فكاكا من رتابته ولا قدرة على الخروج من واحديته، نظرا لما يحدثه الانتقال من بحر الى بحر من نقلة مفاجئة حسب الحكم الانتقادي الذي وجّه الى تجريبية غازي ضمن هذا الاطار (٩).

ومهما يكن من سطحية هذا المظهر الايقاعى وشكلانيته الواضحة، رغم توفر بعض النصوص الشعرية التي تنفي ذلك، فهو يشير بقوة إلى احساس الشاعر في هذه المرحلة برتابة نظام التفعلية الواحدة، ومن ثم بالحاجة الملحة الى تجاوزه والخروج من حدوده الضيقة الى ما هو أكثر تنوعا وقلة رتابة. ولم يكن البديل المتصور في بداية الأمر سوى جمع الأنغام المنفردة والمتباعدة في تجربة الشاعر الايقاعية داخل اطار نصي واحد يمثل الحيز المكاني الجديد المشترك لعدد من الايقاعات التي كانت قبل ذلك متناثرة معزولة دون وسيط أو رابط. وعسى ذلك يشير الى الاحساس بضرورة انتقال القصيدة من بعدها الغنائي الواحد الى أبعادها الكثيرة.

ب) ـ المظهر الثاني: المزج الايقاعي ومستوياته الفنية

يتمثل المظهر الثاني من مظاهر كسر نظام التفعلية في ازالة الفواصل التي كانت، في اطار المظهر السابق، تقوم بوظيفة عزل المقاطع عن بعضها البعض. وبذلك يتاح للتنويعات الايقاعية أن تتحاك وتمتزج وتتداخل ويتصل بعضها بالبعض الآخر بعد فترة من العزلة والتباعد والانفصال رغم وجودها في المكان نفسه.

وليس المقصود بازالة الفواصل قطعاً ما قد توحي به من مظهر شكلي بحت، كالذي كان من قبل في المظهر الأول، رغم ما في هذا الايحاء من حقيقة تتصل بواقع التجربة الشعرية ضمن اطار هذا المظهر وخاصة في النماذج الأولى منه. وعلاوة على ذلك فنحن لا نعتقد بوجود المظهر الشكلي البحت الّا في حالة واحدة هي جهلنا بتفسير قوانينه المشكِّلة والقاضية بوجوده. ودليل ذلك ما في المظهر الشكلي البحت من حيوية مستكنة دفعته الى التطور من مستواه الأول (التنويعات المنعزلة) إلى هذا المستوى الثاني (التنويعات المتمازجة)، مفضيا الى مستويات أكثر تطورا وتركيبا ممّا سنعرض له في اطار هذه المرحلة من البحث.

ولعل ازالة الحواجز هنا، تعبر عن حاجة النص الى التماسك والانصهار في سياق من الحركة الواحدة ذات المستويات والتنويعات الايقاعية المتعددة والمتعارضة أحيانا، وهو ما يهيىء عادة لبروز النص الدرامي الذي يعكس واقعا دراميا مشتركا يعبر عنه ويكتسب خصائصه منه على السواء. وهي النتيجة نفسها التي توصل اليها مثلا باحث في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ممّا يؤكد ارتباط هذه الظاهرة الفنية (مزج البحور) ارتباطا وثيقا بالواقع المعيش الذي يفرزها ويبلورها كظاهرة مميزة في مجرى الشعر العربي المعاصر العام تشير الى خصوصية الواقع العربي الجديد وبنائه الدرامي الواحد. ومن هذا المنطلق يستنتج الباحث المغربي أن قانون مزج عدد من البحور في القصيدة الواحدة «ما هو الّا وليد رغبة في تركيب النص الشعري بأسلوب يحاول الابتعاد عن الغنائية ليصب في البناء الدرامي الذي تتعدد فيه الاصوات والمواقف والتوترات النفسية» (١٠) ولا شك أن هذه الخطوة مهدت السبيل أمام القصيدة العربية الجديدة للدخول في حيز الدراما والشعر المسرحي ابتداء من محاولات أحمد شوقي في هذا الاطار والتي حاول أن يجاريها وينسج على منوالها ابراهيم العريضّ بصفة خاصة، وعبد الرحمن المعاودة، لذلك اتسمت تلك المحاولات الأولية بتعدد الاوزان وتنوعها الى الحد الذي جعل مسرحية (وامعتصماه) تغطي

معظم البحور الشعرية كما ذكرنا. غير أن عيب تلك المحاولات الايقاعي ارتباطها الوثيق بالبنية الايقاعية التقليدية، ذلك «أن الشعر التقليدي بشطريه وتفعيلاته المتساوية، وقافيته الموحدة، لايصلح في كثير من الأحيان للبناء الدرامي الذي يصعب أن نقسم الحوار فيه على صدر وعجز ونجريه بقافية واحدة ووزن لا يتغير بالرغم من تفاوت مستوى شخوص المسرحية وثقافتهم ومواقفهم ونمو الحدث والصراع» (١١) وهو ما حاولت قصيدة التفعيلة تجاوزه في اطار المزج بين البحور والاوزان.

وما من شك في أن ادخال الايقاعات المختلفة في اطار علاقة من هذا النوع يحتاج الى جرأة واضحة وذوق متميز ووعي خاص بدور العلاقة ووظيفتها في النص، ممّا يستمد أصوله من مكونات تجربة الشاعر ومعاناته المباشرة مع الواقع، طالما أن النص الدرامي تعبير عن واقع درامي وانعكاس له بصورة أو بأخرى (١٢)

أخيرا تنبغي الاشارة هنا الى أن مزج الايقاعات الوزنية في النص الشعري كمظهر فني متطور، لايلغي بالضرورة المظهر التنويعي الذي قبله باعتباره مستوى سطحيا أول في مسار التطور الايقاعي. ذلك أن أي مظهر مهما كان موقعه في السلم التطوري، قادر على أن يغتني ويخصب من داخله وعبر خصائصه المميزة وسماته البنائية الخاصة به، اذا ما استطاعت الموهبة الشعرية توظيف ذلك المظهر في النص توظيفا يفجر تلك الخصائص والمميزات الكامنة فيه والمسقطة عليه من سياق النص الكامل في الوقت نفسه. وذلك ما من شأنه أن يعرّض هذا المظهر الى تأثير غيره من المظاهر الايقاعية الأخرى المتداخلة معه في تركيب النص الشعري، ممّا يقرن أهميته ومرتبته.

- ١ - مستوى المزج بين الوزنين:

من الطبيعي أن يبدأ تطور مظهر المزج الايقاعي من مستوياته السطحية الدنيا المتصلة بما قبلها من مستويات ترتبط بمظهر التنويع الايقاعي المنفصل. ولذلك يبدو أول مستويات المزج عبارة عن ازالة الفواصل والحواجز، كما قلنا، واتاحة فرصة التقارب والاحتكاك بين بعض الايقاعات الوزنية المختلفة، في اطار النص الواحد. وهي عملية تبدو قريبة الشبه بفن اللصق التشكيلية (الكولاج). وتتجلى هذه العملية على مستويين من حيث عدد الأوزان الملصقة: مستوى لصق وزنين كحد أدنى، ومستوى لصق أكثر من وزنين في النص الواحد. مع الأخذ في الاعتبار أن عملية اللصق هذه قد تتحول، اذا ما وظفت توظيفا فنيا ناجحا، الى عملية مزاوجة ايقاعية مبدعة. ذلك أن اللصق نفسه عملية فنية تحتاج الى الخلق والابداع ويمكن تقديم بعض النماذج على المستوى الاول من المزج الايقاعي الثنائي:

ن/١

- أ -

سيزيفُ مثلك سوف نذهبُ للنهارْ
سنغوصُ في قلب البحارْ

نجتاح قلبَ الليل . . . قلب المستحيلِ
ونحمل الانسانَ
نحرق في شواطئنا . . .
كلابَ البحر والأحزان

غداً نرحلْ
غدا نرحل
غدا يا حبّنا الأول
غدا نرتادُ بحر الليل فوق (البوم) والمحمل .
غدا نرحلْ
نعيدُ حكايةَ البحّارِ يا أمي . . . من الأولْ . . . (١٣)

- ب -

● ياثوب والدتي المرفرفَ في السحابْ
مزّقْ ستارَ الصمتِ واكتسحِ الضبابْ
دوّ بصوتِك أخْبِرْ الساهينَ . . . ان (البومَ) عاد
وأكسِّر جليدَ صقيعِنا ولك البشارةْ
ياثوبَ والدتي . . . ولن تُطفى الشموعْ
فالصخرةُ السو داءُ قد لانتْ
ولاَنَ أسى الضلوعْ
●● وراح الحب في الانسانِ
يضحكُ في ثنايانا
فخاف خريفُ دنيانا
وظلتْ شمعةُ الانسان ترعانا
أتى سيزيفُ ينشرُ ثوب والدتي ويكمل لحن مغنانا
فبشّرْ شمسنا ياثوبُ أن الغيمةَ السوداءَ قد ماتت وقد ماتت
خطايانا(١٤)

ن/ ٢

● يشتعِلُ الحزنُ على المداخل الموصَدةِ الأبوابْ
يا مالَ (نهَّام ٍ) ضرير غصَّ بالآه وغنَّى
●● ينتضي البرقَ (ابنُ يا مِنْ)
شُعَبُ المرجانِ تُدميها السفائنْ
في المضيق
● وأنت من تَطَاوُلِ الأشياءِ، من غرابةِ المجابهةْ
جاءوا بعينيك على خنجرٍ
واستأصلوا منك صهيل الحضور (١٥)

ن/ ٣

● حين مددتُ ساعدي تكسَّر الجليدُ
قمتُ مثلما كنتُ أقومُ في الطفولةِ التي فقدتُها
وكنتُ مثلَ الرجل المسجونِ في أحلامه العجولهْ

●● ممنوعْ عني الخبزُ الأحمرْ
ممنوعْ عني الماءُ الرائقُ في صحراءِ معسكر
ممنوعْ . . .
(لم يبقَ لدينا في الخيمه
لم يبقَ سوى تلك النجمه)
أما أن آكلَ من كتفي
أو أبقى في الصحراء، وأكفرْ. (١٦)

ن/ ٤

● أين أنتِ؟
ولماذا أنتِ لا تأتين أنتِ
ولماذا أنت تلهين بتعذيبي وموتي؟
●● (سافرتُ في مفاوز الأشياءْ
سبحتُ في عوالم الحروف والأسماء
نفذتُ في خواطر الأوغادِ والمزيّفينْ
رافقتُ هودجَ المسافرينْ

صافحت كل من رأيتهُم
رحلت في الأشياء
فعدت موتي في يدي وحسرةُ الأشياء)، (١٧)

ن/ ٥

على ضوء صوتي، تعريْت كالحجر ـ الماءِ
ما كان جلدي سوى الأغنيات التي منعوها من النشرِ
حين اندفاعِ الشوارعِ صوبَ القبورِ
الجسورَ، المدينهْ

●● (انني أقرأُ في أعينِكم
لغةَ البحرِ وآلامَ الفرحْ
عندما أفصحتُ عنِ عشقي تلقّتني السجونْ
● أبايعكم، ليس سرّاً
فهذي الزنازنُ أثوابُنا الداخليه (١٨)

تشترك جميع النماذج السابقة في عدد من الخصائص الايقاعية يهمنا من بينها الآن في المقام الاول مظهر المزج الايقاعي. ويمكن تحديد الخصائص المشتركة بين النماذج فيما يخص هذا المظهر على النحو الموجز التالي:

١ ـ يتكون المظهر من مزج وزنين اثنين فقط في كل النماذج.

٢ ـ ان غلبة ورود كل من وزن الرمل ووزن الرجز وتداولهما على معظم النماذج واضحة كل الوضوح.

٣ ـ يتسم المزج بوضوح الحدود والفواصل بين طرفيه، مما يقلل من عضويته التكوينية في تركيب النص، ويقربه من عملية اللصق الكولاجية المتسمة بالوعي الذهني. لذلك اتخذ كل نموذج طريقة له في ابراز تلك الفواصل والحدود:

أ) فالنموذج الاول بقسميه (أ و ب) يتخذ له من وحدة القافية مميزا للنقلة الايقاعية الحاصلة، اضافة إلى تأكيد الوحدة الايقاعية الجديدة لغوياً، تبرزه ظاهرة التكرار بصورة واضحة تشير الى النقلة (مفاعلْتن = غداً نرحل).

ب) ويتخذ النموذج الثاني له طريقة لغوية تتصل بتحويل خطية التركيب اللغوي الذي كان مطردا، من سياق الضمير الغائب والفعل المضارع (ينتضي، تدميها) الى سياق الضمير المخاطب والفعل الماضي (انت، منك، عينيك جاؤوا، أستأصلوا، إضافة الى التحويل الدلالي الذي لازم التحويل الخطي وذلك حين جعل جملة (ينتضي) استجابةً ورد فعل لغناء النهّام. وكلاهما يشكل تحولاً مفاجئاً، وقد يبدو قسرياً.

الشعراء	مظهر التنويع والمزج بين وزنين								مظهر المزاوجة الايقاعية	
	رجز / رمل	متدارك / رمل	متدارك / متقارب	متدارك / وافر	متدارك / رجز	كامل / رجز	كامل / وافر	ووافر / هزج	خليط من البحور	وزن / نثر
علي خليفة	■					■		■		■
علوي الهاشمي		■	■	■					■ ■	■
حمدة خميس			■		■				■ ■	■
عبد الحميد القائد	■									■
يعقوب المحرقي			■						■	■
سعيد العويناتي			■						■	■
قاسم حداد	■	■	■	■	■	■	■	■	■ ■ ■ ■ ■	■
علي الشرقاوي			■			■			■ ■	■
أحمد مدن			■							■
فوزية السندي			■							■
فتحية عجلان			■			■				■

المزاوجة الايقاعية عند شعراء التفعيلة

٢ ـ مستوى المزج بين الأوزان

ما يميز هذا المستوى عن سابقه هو عدد الأوزان المجموعة في اطار النص الواحد، دون أن نغفل عن حقيقة هامة تقول أن تغير الكم يقود الى تغير الكيف، وقد يكون ناتجا عنه. الاّ أن هذه الحقيقة لا تعنينا في هذا المقام بالذات، الاّ على صعيد ما يمكن أن ينتج عن التزاحم الايقاعي الكمي من مراحل تطويرية لاحقة تتصل بمظهر المزج من حيث الكيف والوظيفة الفنية والأثر الابداعي.

أمّا الخاصية الجامعة بين مستوى لصق الوزنين السابق ومستوى كثرة الأوزان هذا، فتتمثل في وضوح الحدود وبروز النقلات بصورة أو بأخرى، وذلك تمييزا لهذا المظهر عمّا سيؤول اليه في سياق تطور البنية الايقاعية الخاصة بقصيدة التفعيلة.

وهذه بعض النماذج التي تمثل مستوى كثرة الأوزان، مع الأخذ في الاعتبار عدم تمكننا من اعطاء نماذج كثيرة لما يتطلبه المظهر في هذا المستوى من ابراز مساحة نصية واسعة يتحقق فيها قيام الدليل عليه، اضافة الى قلة عدد النماذج الموجودة في التجربة الشعرية بسبب قلة الشعراء الذين استطاعوا خوض مغامرة الجمع بين أكثر من بحرين متجاورين في النص الواحد. ذلك أن في لصق الأوزان المتجاورة من الصعوبة الفنية ما قد يفوق صعوبة المزج العضوي بينها، كما سنرى، نظرا لما يتطلبه اللصق من فنية عالية لاخفاء الآثار التلفيقية وتوظيفها، والاّ أصدر «خليطاً لا يحتمل من انواع الضجيج» كما اعتقد الدكتور النويهي سابقا.

ن/١ (كامل/ وافر/ متدارك/ متقارب)

● ما ضيَّعونا انّما ضاعوا بلا ماءٍ على الصحراءِ
واحدة هي الأرض التي تمتدُّ
والأرض التي ترجعْ
●● سنسأل: كيف إبحارٌ بلا جُزُرٍ ولا ميناء؟
سمّيناهُ باسمِ الماء
باسم طفولةِ الشطآنِ

هلْ . . . يَرجع؟
سنختصرُ العصور اليكَ
نكسِر في مرا . . . ياردهِة الموت
خذينا
لانموتُ الآن في الجزُرِ المحنَّاة. احملى أثر السجودْ
●●●باردٌ وجه هذي البلاد/ البلادِ الصحارى
يغطي تضاريسها المهرجانْ
باردٌ
●●●● أنا الرأسُ والسيف والساعد/ الجسُورُ دمائي
بلادي استراحتْ ولم تسترح
●●● يا صلاةَ الفجورْ . . . الخ (١٩)

ن/ ٢ (رمل/ رجز/ وافر/ متقارب)
● فافتحي شباكَ زنزاناته العذراءِ كي يجلسَ
ضوءُ البرقِ في عينيك
يأتي طَرْفةُ الآن وبعد الآن في ماء الحقول
●● (من الذي يقرأ هذا الرمز والاضاءة
من الذي يصير التاريخَ قطرتيْ دمٍ
من الذي يحوِّل الرماد من نار الى براءة
من يعرف القراءة؟)
●●● لمَّا جاءني الأصحابُ
لاقوني قتيلاً فوق نهر الخمْر
شالوني وأعطوا ساعدي المقطوعَ تفاحاً وخلّوا وردةً في الصدر
لما قمتُ لم يبقَ سوى التفاحِ
أين الوردُ هل يأتي مع الأصحابْ؟
●●●● يجيء دمي في البريد البطيء
يستنفر الماءَ أطرافُه والجزيرةُ زوادةً للمرابين
جيئوا كما يحضر الحلْم قبل الصباحْ
● وقَفَت قائمةُ الشمسِ على أكتافنا في الفجر لكن الظهيرة . . الخ (٢٠)

يشخص النموذجان السالفان مستوى فنياعالياً، بسبب ما يتطلبه الجمع بين هذه الاوزان المتزاحمة في سياق نصي واحد من موازنة ابداعية دقيقة بين صدق المعاناة وتدفق حركة الذات وانسيابيتها وتلوينها وتعدد مستويات التجربة الشعورية من جهة، والتعبير عن كل ذلك بتوليفة من الاوزان المتباينة من خلال رصفها في سلسلة متصلة الحلقات نامية الأجزاء حية المفاصل من جهة ثانية. لذلك لم يُقبل معظم الشعراء الشباب في البحرين على مثل هذه التجربة، أو بمعنى أدق لم يبلغوا فيها الشأو الذي بلغه قاسم حداد بعد تجربة طويلة وجهد متواصل.

ويُظهِر النموذجان أن مظاهر الانتقال من وزن الى آخر تتم بواسطة التحولات اللغوية الدلالية والتِركيبية، اضافة الى تحولات الرمز الفنية. فتراكيب النموذجِ الاول اللغوية تتكون من الجملة المتوترة المشدودة بين طرفي النفي (ما ضيعونا) والاثبات (انهم ضاعوا)، ومثلها الوزن الكامل الذي تستوعب تفاعيله ذات المقاطع الكثيرة والمتفاوتة الطول والقصر حركتها المتناوحة بين الطرفين اللغويين على المستوى النظمي (صيغة النفي والاثبات) وعلى المستوى الدلالي (تمتد/ ترجع).

وتتغير الجملة في المقطع الثاني (وزن الوافر) الى تركيبة أخرى هي الصيغة الاستفهامية وصيغة الامر. وهي صيغة أكثر توترا بين طرفيها من الجملة الاولى ولكنها متطورة عنها وناتجة عن توترها. غير أن الرؤية فيها أوضح والموقف النفسي أكثر صلابة بدلالة توجيه أفعال الامر والمضارعة نحو المستقبل. لذلك كان الوافر الذي تمثل تفعيلته مقلوب تفعيلة الكامل، هو الوزن المعبر عن النقلة اللغوية الجديدة.

ثم تتم النقلة الى وزن المتدارك بتفعيلته القصيرة ومقاطعه السريعة المتناوحة بين الطول والقصر (فاعلن) ليعبر عن اللهجة التقريرية وتراكيب جملها الوصفية المتلاحقة التي تمثل انحلال التوتر الناتج عن الجملتين السابقتين بتراكيبها اللغوية والدلالية والايقاعية. فتفعيلة المتدارك (فاعلن) هي جزء صميم من تفعيلة الكامل (متفا/ علن) ومن تفعيلة الوافر (متفا/ علتن).

وتجسد تفعيلة وزن المتقارب (فعولن) التي هي مقلوب (فاعلن)(٢١)تراكيب لغوية تقوم على ضمير المتكلم المنفصل الذي يمثل نهوض الموقف الجديد، والمتصل (بلادي) الذي يمثل الارتباط بالموضوع (البلاد/ البلاد) ارتباطاً ذاتيا ينم على موقف شعوري عميق تجسده من الناحية الايقاعية تفعيلة المتقارب ذات الطول المقطعي في آخرها، عكس (فاعلن) المتوترة، ممّا يمنح المفردة المتلابسة معها إشباعا ذاتيا وعاطفيا واضحا تجسده في النموذج المذكور مفردات كاملة مشبعة مثل (دمائي، بلادي، استراحت، جسور) = فعولن.

وعلى هذا النحو يمكن اكتناه مظاهر تحول الاوزان في النموذج الثاني وهي تجسد تجسيدا ايقاعيا ولغويا ونفسيا واضحا (تحولات طرفة بن الوردة) عبر مستويات النص الذي اقتطفنا منه النموذج والموسوم بتلك التحولات. ففي وزن الرمل يستدعي الشاعر (طرفة)/ وجهه

الآخر، ففي وزن الرجز يقف طرفة ويسأل ويلح في السؤال مدافعاً عن حقه ومصيره. وفي وزن الوافر يستبطن طرفة ذاته في حوار داخلي حزين. وفي وزن المتقارب يعود طرفة الى الغياب مخلفا وراءه الحلم (الرؤيا) وهو ما يلتقطه الشاعر ويتحد معه فيه كلما أراد ان يستدعى طرفه/ وجهه الاخر مرة اخرى.

وأخيرا بقي أن نلفت الانتباه الى أن هناك ثمة ما يوحي بوجود كسر إيقاعي في موضعين من النموذجين يقع كلاهما في مقطعي وزن المتقارب وذلك بسبب نقص السبب الخفيف في (الساعد/ الجسور) وفي (يستنفر الماء)، وكذلك في وزن الوافر الذي ينقصه في تفعيلة البداية (لما جاءني) سبب ثقيل. وهي ظاهر ايقاعية، وليست كسراً، سنفصل القول فيها بعد الآن.

ان مظهر امتزاج الاوزان، ثنائيةً وكثيرةً، مظهر إيقاعي حيوي وغني في تجربة الشعر المعاصر في البحرين، ويرجع له الفضل الاول في تطوير البنية الايقاعية الجديدة، وفصلها تدريجيا عن البنية الأم، رغم انه ناتج عنها في الأساس، نظرا لاعتماده ذات الوحدات الايقاعية والاجزاء الموسيقية (التفعيلات) التي تركبت منها البنية الأم.

غير أن حيوية هذا المظهر لم تكن حصيلة مظاهر تراكمه الوزنية في النص الشعري وحسب، وانّما نتجت عن طريق الحاجة الملحة التي اقتضتها ضرورات الواقع المتطور والمتسم بالتركيب والتمازج في ايقاعاته وحركته المستمرة، كما تطلبته الحساسية الفنية الجديدة الذي اتسمت بالحيوية الذاتية وعمق الشعور الخاص، وهو ما فرضته، أخيراً، حتمية الربط والانشباك الحاصل بين حيوية الذات الشاعرة وضرورات الواقع ضمن اطار درامي مشترك، الامر الذي جعل النص يتخيّر أوزانه وايقاعاته المختلفة تخيّرا نابعا من صميم تجربته الفنية في علاقتها المزدوجة بين الذات والواقع، وهذا يعني أن صدق المعاناة وقوة الموهبة هما المناخ الذي يمكن أن يحول هذه الاوزان المتزاحمة والمتراكمة في النص الشعري الى موجات متدافعة ومتناغمة في بحر واحد ضمن حركة بنيوية منسجمة.

ولا عجب بعد ذلك أن تتمازج كل تلك الاوزان في اطار حركة النص وبنائه الكامل، لتمنحنا الاحساس بوجود وزن شعري جديد أو ايقاع كلي ينتظم النص ويصعب تحديده الكامل، وان لم يصعب على الكثيرين لمس أجزائه وحلقاته ومكوناته، وهذا ما سندعوه مظهر التزاوج الايقاعي الناتج عن لصق الاوزان والمزج فيما بينها، كما رأينا.

ج) المظهر الثالث: (المفصل الايقاعي)

لم يكن بالامكان البحث عن مظهر المزاوجة الايقاعية، الذي هو تحول بظاهرة المزج بين الاوزان من مستوياتها الكمية العددية الى مستواها الكيفي الوظيفي، دون التعرض بشيء من التفصيل الى مظهر ايقاعي لافت للانتباه في هذه المرحلة من البحث، وهو ما نطلق عليه اسم «المفصل الايقاعي».

١) تعريفه ومواضعه ووظيفته:

ان المقصود بالمفصل الايقاعي، هنا، ذلك المقطع الجزئي الرابط بين وزن و آخر من الاوزان التفعيلية المتداولة على بنية النص الايقاعية. وهو غالبا ما يكون مقطعا طويلاً (سبب خفيف = فا) أو قصيراً (غير ممدود = فَ). وقد يكون أحيانا مقطعاً مركّباً من المقطعين السابقين على أحد الوجهين الاحتمالين (فافَ = وتد مفروق) أو (ففَا = وتد مجموع)وقد يجيء مقطعا مكرَّراً من أحد الجزئين السابقين مثل (فافا = سببان خفيفان) أو (فَفَ = سبب ثقيل)، وقد يتركب المفصل الايقاعي، في حالات نادرة، من جمع تلك المظاهر أو من مجموع بعضها فيكون بذلك تفعيلة وزن من اثنين:

- ١/ المتدارك (فاعلن = فاففا، فعِلن = ففففا، فاعل = فاففَ، فعْلُ = فافَ، فعلن = فافا)

- ٢/ أو المتقارب (فعولن = ففافا، فعولُ = ففافَ، فعو = ففا، عولن = فافا)./

ويلاحظ أنه في بعض تلك التحولات التفعيلية المتعددة لكل من تفعيلتي وزن المتدارك ووزن المتقارب، يتداخل الوزنان، كما في حالة «خرم» فعولن = عولن = فعْلن = (فافا). وكما في حالة بترها لتكون فعو = فَعُلْ = (ففا) أو في حالة ثرمها لتصبح (عولُ = فَعْلُ = فافَ) كما رُوي عن الخليل بن أحمد (٢٢) لذلك كانت التحولات بين هذين الوزنين، كما سنلاحظ، من أبرز مظاهر المزاوجة الايقاعية في تجربة الشعر العربي الحديث عامة بما فيه الشعر في البحرين.

ولقد نهض بحر المتدارك بحمل عبء التجربة الشعرية الجديدة، منذ بواكيرها الأولى حتى اليوم. وهو نهوض تدريجي متزايد بالطبع الى الحد الذي جعل المتدارك يطغي على المساحة الكبرى من تجربة الحداثة بعد أن طرد بقية البحور منها تدريجيا، «أذ أن منحى استخدام (الخبب) استمر في الارتفاع منذ الستينات»، كما يلاحظ كاتب معاصر، وذلك بعد أن «ظلت البحور التي دخلتها القصيدة الحديثة - كالبسيط والرجز والكامل - وهي في القصيدة القديمة بحور الحماسة والفخر والذاتية، هي المادة اللينة والأداة الشائعة في تجارب شعرائنا حتى الآن» (٢٣)

ومن الحقائق التي تؤكد انبثاق المفصل الايقاعي بشكل طبيعي من تربة الحداثة الشعرية ومن صلب وزن المتدارك بالذات ما لاحظه أحد الباحثين في معرض تحليله بعض أبيات للشاعرة نازك الملائكة من زيادة في بعض مقاطعها العروضية المنظومة على وزن المتدارك. فهو يقول في هذا الصدد «وبعض هذه التفاعيل الجديدة يبلغ من خروجها على النظام الكمي أنها تزيد مقطعا أو تنقص مقطعا دون أن يزعجنا هذا»،(٢٤)

كما يلاحظ الظاهرة نفسها باحث آخر أثناء دراسته الشعر المعاصر في المغرب، فيقول عند حديثه عن أحد الشعراء المحدثين بشيء من الدهشة: «يختار الشاعر لتجربته بحر المتدارك، تفعيلته «فاعلن» بتحولاتها، ويثيرنا هنا اضافة «فا» في وسط البيت» (٢٥)

٢) ـ وجوه تجلية في شعر البحرين

بعـد أن يستقـرىء الباحث القصائد الجديدة، خاصة تلك التي يكتبها شعراء مرحلة التفعيلة، وليس شعـراء المـرحلة المـزدوجـة، يلاحظ وجهين أساسيين من وجوه تجلي المفصل الايقاعي، وجه الزيادة ووجه الاضمار.

ويعني الوجه الاول زيادة المفصل الايقاعي واضافته الى سياق التفاعيل المطرد سواء سياق الـوزن الـواحد أو سياق الاوزان المتعددة. وله في كل موضع من السياقين المذكورين وظيفة محددة. كما أن موضعه قد يكون في أول السطر الشعري أو وسطه أو نهايته.

ويعني الـوجـه الثاني اضمار المفصل الايقاعي وترك مكانه فارغا، يدل على غيابه عدمُ استقـامة الوزن بدون اعتبار لوجوده. وتتشابه مواضع وجوده ووظيفته هنا مع مواضع وجوده ووظيفته في الوجه الاول.

ومن أمثلة الزيادة أو الاضافة الجامعة في أول السطر الشعري ووسطه ونهايته، ضمن سياق الوزن الواحد (المتدارك) هذا المقطع للشرقاوي (ص ٤٩/١):

١ ـ في الطريق المؤدي الى القبرِ
٢ ـ (يلبسني كفناً
٣ ـ المهات لديّ بذور الولادةْ)
٤ ـ هل تبحثين عن الجُزُر المستباحة؟
٥ ـ في سَعَفِ النخلِ رائحةٌ، كان لها طعمُ قنبلةٍ
٦ ـ إنزعي بصمات التَخوف من داخل الرأسِ
٧ ـ (في عين أمي أطلوا
٨ ـ صلاة أبي فَتّشوها.)
٩ ـ الى اين؟

ففي السطر الثالث يبرز المفصل واضحا في نهاية (الولا/دةْ = فا) وفي السطر الخامس يكمن المفصل وسطه (كا)ن، بحيث يتعذر قراءته قراءة موزونة بدون الوقوف على وجود المفصل الايقاعي المضمر.

ويؤدي وجوده نهاية السطر ونهاية الصورة الشعرية على السواء وظيفة دلالية وايقاعية تفيد تخيل حدوث فعل الولادة وكأنه قد تحقق فعلا، نظرا لامكانية وقوعه بالقوة، ولحتمية تحققه في حدود الرؤيا التي تعرضه الصورة الشعرية ضمن سياقها النامي ابتداء من (في الطريق). وفي مطلع السطر الرابع نلحظ المفصل الايقاعي منتصبا كالسؤال متلابسا بأداة الاستفهام (هل = فا) مؤكـدا غرضـه البـلاغي المتداخل (الاستنكار والحيرة والتعجب). اما وظيفة المفصل هنا فواضحة تتجلى في تعميق صيغة الاستفهام والتوقف قليلا لتأمل أغراضه المتلابسة.

وفي السطر الخامس يكمن المفصل الايقاعي وسطه أولَ الفعل الناقص (كا) ن، بحيث لا يستقيم الوزن، الاّ بالتوقف عنده وكأنه حجر عثرة لا يسمح لك بالمرور قبل أن تلتفت نحوه وتتأمل موقعه ووظيفته، فموقعه الداخلي وسط السطر لا يعني عدم أهميته، بل العكس هو الصحيح، لأن موقعه يشير الى بداية جملة جديدة لها خواصها التركيبية المميزة (فعل ناقص). أمّا وظيفة المفصل فتتمثل هنا، في شد الذاكرة عنوة وبصورة مفاجئة الى الوراء نفسياً ودلاليا. فالذاكرة تعود الى الماضي حيث حقيقة النخل الناصعة. وهذه العودة لا تتم الاّ بمراجعة الجملة السابقة على (كا/ن)، ثم تتم المواصلة العروضية المنسجمة، بعد أن خلقت حالةً من التوتر في نفس المتلقي بين جانبي الصورة تدفعه الى اكتشاف حقيقة دلالة الجملة التالية (لها طعم قنبلة) المفتقدة نظراً لتسربها بين ثنايا الماضي وخلف ستار الذاكرة، حينئذ يحاول أن يفعل شيئا، ليتوازن مع واقعه، ليس أقل من أن يعي هذه الحقيقة ويتصل بها ويتأملها، قبل أن يواصل قراءة بقية النص الشعري بنوع من التحفز الذي خلقته هذه الصورة الشعرية، ولفت انتباهَه لها المفصلُ الايقاعي القابع كالكمين وسط السطر وضمن اطّراد الوزن.

ولا يكتسب هذا المفصل الايقاعي الوسط قيمته من الموضع الجزئي الذي ورد فيه، كغيره من المفاصل التي قبله والتي بعده، بل من انحيازه على تلك المفاصل نظرا لوظيفته المركزية في المقطع المذكور، وهي وظيفة يحصِّنها من الناحية الايقاعية موقع المفصل الوسط، بحيث يصعب أن يمتد له وجه من وجوه التذويب أو الاخفاء أو الدغم الايقاعي التي كثيرا ما تتعرض له المفاصل الواقعة على طرفي السطر الشعري أوله أو نهايته، خاصة في اطار المزاوجة الايقاعية بين وزنين متداخلين، كالمتدارك والمتقارب، حسبما أوضحنا. وهي المزاوجة التي يتحرك في اطارها النص والمقطع المقتطف منه.

ويمكن بسهولة قراءة السطر الثالث بدمج نهايته، بعد تحرك حرف الروي المقيد، مع أول السطر الرابع الذي يليه، ممّا يحوّل وزن المتدارك الى المتقارب، وبذلك يختفي كل من المفصلين الأول والأخير. وتتفق هذه القراءة مع سياق النص الايقاعى الذي يبدأ بوزن المتقارب (الى أين، في البحر . . . الخ)وتلك هي وظيفتها الاساسية (المفصلية) في بنية الايقاع الجديدة القائمة على المرونة الشديدة والتحولات الايقاعية المتمازجة التي يتيحها وجود تلك المفاصل بجميع مواضعها. غير أن الطريف في الأمر، حتى مع افتراض هذه القراءة، وقوف المفصل الايقاعي الوسط نفسه حجر عثرة في طريقها، مجبرا السياق الايقاعي على تغيير مجراه من المتقارب الى المتدارك. ومن هنا يتميز هذا المفصل على سواه من المفاصل المتطرفة ويكتسب خصوصية مركزية في الوظيفة والموضع من ناحية الوزن في الأقل، دون أن يفقد صلته مع المفاصل الأخرى.

وبذلك يحتل المفصل الايقاعي الزائد مكانة هامة ويقوم بوظيفة جوهرية في بنية ايقاع القصيدة الجديدة، مهما يكن موضعه من السطر الشعري. وهي ظاهرة استرفدتها الحداثة الشعرية في البحرين من عمق المجرى الشعري الحديث في الوطن العربي، فهي تتجلى في نماذجه

الشعـرية الجـديدة بكل وضوح منذ مرحلة الرواد الأوائل. وقد لاحظ أحد الباحثين في شعر صلاح عبد الصبور هذه الظاهرة المفصلية التي جعلت الشاعر «يهدم النماذج التقليدية بواسطة «زحافات» أو «علل» ترد في العادة عنده في بداية البيت أو في وسطه، وذلك ما ترفضه التقاليد المعيارية» (٢٦) كما سبق أن أشرنا الى ورودها في بعض قصائد نازك الملائكة.

ولا تختلف وظيفة المفصل الايقاعي المضمر في شيء عمّا سبق تبيانه وكذلك بالنسبة الى مواضع وجوده، الاّ ضمن حدود ضيقة تتصل بخصوصيته الغيابية المضمرة، ممّا سنعرض له في سياق البحث.

ويمكننا ان نتخذ من نموذجي قاسم حداد السالفين (الفقرة ب) مثالا على المفصل المضمر بمواضعه الثلاثة الآنفة الذكر، ضمن سياق الوزن الواحد حتى ولو كان هذا السياق جزئيا أو موضعيا، نظرا لوجوده الى جوار عدد آخر من السياقات الوزنية المتجاورة وحسب، كما بينا عند وقفتنا من النموذجين خاصة في المواضع التي تحتلها المفاصل الثلاثة. وهي مواضع سبق أن ألمحنا الى اثنين منها في اطار ما زعمنا حينئذ بأنه يمثل ظاهرة ايقاعية وليس كسرا أو اضطرابا في الوزن كما يبدو لأول وهلة.

يقع المفصل المضمر الأول في سياق وزن الوافر من النموذج الأول متطرفا في نهاية السطر الأخير، وعلى الكلمة الأخيرة فيه (السجود):

خذينا/لا نموت الآن في الجزُر المحنّاةِ. احملى أثرَ السجود

وتتجسد صورة المفصل الايقاعي المضمر في أحد احتمالين، والاحتمالية من أبرز خصوصيات المفصل المضمر ممّا يمتاز به عن المفصل الزائد، الاحتمال الأول تجسده صورة التفعيلة التامة (مفاعلتن)، فتصبح قراءة السطر العروضية كالتالي:

مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاع (ففا)

خذينا لا/ نموت الآ/ن في الجُزر الـ/محنّاة احـ/ملي أثر السـ/جودْ . . .

وفي هذه القراءة يكون المفصل المضمر عبارة عن نهاية (مفاعلتن) الطبيعية والمتمثلة في الوتد المجموع (ففا = لتن).

أمّا الاحتمال الثاني فتجسده صورة التفعيلة الناقصة (المقطوفة) في وزن الوافر (فعولن) التي عادة ما تكون ضربا وعروضا له. وبذلك تصبح القراءة العروضية لنهاية السطر الشعري هي:

سجودِ = فعولن

ونظرا لأن النص الشعري الجديد لا يعتمد القافية المطلقة الرّوي (٢٧) بدليل عدم وروده في مجمل النص، فانه لا مناص من اعتبارها قافية مقيَّدة الروي (سجودْ = فعول)، ممّا ينتج عنه تفعيلة ليست فرعا من فروع الوافر الثمانية المقرة عروضياً (٢٨) وبذلك يقع الاضمار في حذف النون أي الحركة الأخيرة التي يفـترض السياق الوزني وجودها بالقوة لا بالفعل، و ذلك من خلال تصورها وليس من خلال نطقها، فتعود التفعيلة الى الوافر.

ووظيفة المفصل المضمر، هنا، في أي من صورتيه الاحتماليتين هي تجسيد أثر السجود كحركة انحنائية طويلة (خارجيا) وكفعل جوّاني عميق (من الناحية النفسية) ينطوي على مستويات دلالية مضمرة.

ويقع المفصل الايقاعي المضمر الثاني في وسط سياق وزن المتقارب من النموذج نفسه، وذلك في جيم (الجسور) أو في سينها:

أنا الرأس والسيف والساعد/ الجسور دمائي

ويتمثل المفصل المضمر في مقطع قصير (فَ). وتتضح صورته العروضية على النحو التالي:

فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعول/ (ف) عول/ فعولن

أنا الرأ/س والسيـ/ف والسا/ عد الج/ (؟) سور/ دمائي

ويبدو أن لهذا المفصل المضمر، كسابقه، أكثر من وظيفة واحدة. فوظيفته الايقاعية تتمثل في لفت الانتباه الى جرس السين الهامس الذي يتكرر في معظم كلمات السطر، والى جرس الجيم الجهوري الذي يبرز فجأة، منفردا في السطر، ممّا يخلق تضادا صوتيا واضحا يحاول المفصل الايقاعي المضمر في مكان ما بينهما أن يقوم بوظيفة الجمع بين الجرسين المتعارضين ضمن توليفة ايقاعية مندغمة، «فالهمس من صفات الضعف، كما أن الجهر من صفات القوة» (٢٩)

ويؤدي ذلك الجمع المندغم وظيفة دلالية واضحة تتوازى مع تتابعات جرس السين المتلاحقة في سعيهـا لاختراق جرس الجيم النقيض وعبوره بعد لحظة من التفاعل الداخلي بينهما، قد وفرها حيز المفصل الايقاعي المضمر. فرأس الانسان وسيفه وساعده لا تساوي شيئا بالنسبة الى المناضل حتى يتحرك فيها دم الثورة والنضال والشهادة، فتكون جميعها بذلك جسوراً لحياة الانسان وليس مجرد أعضاء متصلة به. انها «الجسور الخطيرة»، كما يصفها الشاعر في النص نفسه (٣٠)

وتتجلى وظيفة المفصل المضمر، من حيث تراكيب الجمل على المستوى الخطي، في العمل على تغيير مسار الجملة من نسق العطف المتواتر قبله الى نسق الابتداء (الفعل الجديد) بعده ومن خلاله.

وأخيراً قد تكون هناك صلة من الناحية الشكلية (البصرية) بين وظيفة المفصل المضمر وموضعه، والخط المائل الفاصل / الواصل بين نسقي التركيب في اطار جميع الوظائف التي ذكرناها رغم كون ذلك من أثر أدونيس في قاسم (٣١)

ولعل ما ذكرناه يغنينا عن تفصيل القول في المفصل الايقاعي المضمر وسط سياق وزن المتقارب من النموذج الثاني (يستنفر الماء)، نظرا لتشابه خصائصه الايقاعية وموقعه، لا غير، مع ما سبق ذكره. وكذلك هو الشأن مع المفصل المضمر أول سياق وزن الوافر من النموذج نفسه (لّما جاءَني الأصحاب) اذ لا يستقيم الوزن الّا بتقدير المفصل المضمر (فَ)، أول هذا السطر بشكل خاص، وأوائل السطور التالية له جميعها، نظرا لأن قوافي المقطع جميعها مقيّدة. وذلك من شأنه أن يجعل المفصل المضمر أول كل سطر، ما عدا مطلع السياق الوزني، صدى مباشرا لقافية السطر السابق التي لا تطرد القراءة بصورة ايقاعية سليمة دون الرجوع اليها. وهذا يعني أن قراءة المقطع بسبب تكوينه الايقاعي المذكور، تتم في اتجاهين متعارضين: خطوة الى الأمام وأخرى الى الوراء، وضمن حركة لولبية مستمرة تقود فضاء النص على المستوى الايقاعي الى دائرة منداحة / متضامة في الوقت نفسه. وهو ما دعاه باحث معاصر حين درس هذه الظاهرة الايقاعية في الشعر العربي الحديث بـ التداخل الذي يخترق حدود الجملة اللغوية وأنساق القافية، ليربط ايقاعا بين وحدات لغوية متتالية محققاً عملية مدهشة هي الاتصال عبر الانفصام» (٣٢) وان كان الباحث لم يؤكد بصورة واضحة على دور المفصل الايقاعي مضمرا كان أم مضافا في تحقيق هذه العملية المدهشة كما وصفها. وهو دور بارز قوي في جميع الأمثلة والشواهد الشعرية العربية التي اقتبسها الباحث بما فيها الاقتباسات المأخوذة من شعر قاسم حداد.

٣) - بين الظاهرة الايقاعية والخطأ العروضي:

قبل أن نغادر هذه الوقفة المسهبة ازاء المفصل الايقاعي نظريا وتطبيقا، نظرا لأهميته وخطورته كظاهرة ايقاعية وفنية يترتب عليها الكثير من نتائج بحثنا، تقتضي أمانة البحث أن نكشف النقاب عن الوجه الآخر المتلابس بهذا المظهر الفني الهام. ونعني بذلك الوجه «الاضطراب العروضي» الناتج عن تحقيق المفصل الايقاعي على النحو الذي بيناه.

والسؤال الأساسي هنا، والذي ظل يلح علينا في سياق البحث منبثقا في أكثر من موضع ومكان فيه: هل هذا الذي نسميه «مفصلا ايقاعيا» ظاهرة فنية حقاً، أم مجرد خلل عروضي واضطراب في سياق الوزن؟.

ولئن كان السؤال يحمل بعض الشيء من الغرابة نظرا لتناقض طرفيه، فان تصورنا للاجابة عليه قد تفصح عن غرابة أكثر ممّا انطوى عليه السؤال. وهي أننا لا نرى أي تناقض بين طرفي السؤال. ذلك أن كل ظاهرة فنية هي في الأساس انحراف عن القاعدة أي أنها «خطأ» طارىء على مقاييس الصواب والسلامة والقانون السائد . . . اختلاف في المؤتلف، وخلل في النظام وخروج عنه ثم عليه، أي ما دأبنا على تسميته في هذا البحث بمظهر العدول. وهنا يقفز سؤال أكثر الحاحا ممّا سبقه:

هل هي الفوضى اذن؟

ولعل تصورنا للجواب هنا أيضا أكثر غرابة وامعانا فيها وهو: نعم انها الفوضى بعينها ولكن . . . والاستدراك هنا جوهري، ولكن في بداية الأمر فقط. هكذا تؤسس كل ثورة نظامها، وتمد كل حركة جامحة خطاها على طريق التحقيق والسكون. ذلك أن معنى كلمة «ثورة» في قاموس أي نظام قائم

مستتب ثابت الأركان هو «فوضى» و «تخريب» و «هدم» . . . الى غير ذلك من مصادر التغيير الجذري وصفات التدمير الشامل. وحين تنقلب الموازين بعد انتشار الفوضى وانتصار الخروج وتحقق الدمار وسقوط النظام، تتحول الفوضى نفسها الى نقيضها (النظام)، حتى تتولد الحاجة (سنة التطور، الحتمية التاريخية) الى ضرورة تغييره وبعث مظاهر الخلل في مفاصله واشاعة الفوضى من جديد. هل ثمة طريق أخرى أو قانون مغاير تسلكه الحياة، من أبسط مظاهرها الى أكثرها تعقيدا، لكي تتجدد وتستمر، غير هذا؟.

ولكن، وهذا السؤال مشروع وجوهري، هل كل فوضى اذن ثورة؟ وهنا ينبغي التأمل والاحتراز قبل الانفلات نحو الاجابة. هي ثورة عندما تكون واعية بما تفعله وما تسعى اليه، بقدر ما تكون الفوضى مشحونة بفعل الوعي تكون خطاها مقرونة بحقيقة الثورة ويكون هاجسها مسكونا بأحلامها*.

وكلما قلّت نسبة الوعي قلّت نسبة الثورة في الفعل الفوضوي، حتى اذا انعدمت تلك النسبة وجب علينا أن نبحث عن سبب آخر نعزو الفوضى اليه.

ان ما يميز أي عمل ثوري، حتى وهو في بدايته الفوضوية هو وظيفته المنطوي عليها منذ لحظة انبجاسه المبكرة انطواء البذرة على الشجرة، نظرا لاقتران الوظيفة بالوعي. لذلك كان معيارنا في تلمس الطريق نحو ظاهرة المفصل الايقاعي، ليس موضوعه أو وجوده فحسب، بل وظيفته ودوره في سياق الوزن وفي اطار البنية الايقاعية اللذين يرد فيهما، اضافة الى ما يتصل بذلك من أبنية النص الأخرى، مّما سنحاول الكشف عنه بصورة مفصلة ضمن سياق هذا البحث.

وأمّا حين يرد ذلك المفصل (الايقاعي) عاريا من وظيفته الفنية مجردا من صفته (الايقاعية) ودوره الفعّال في النص، فانه حينئذ يخرج من اطار التحديد الذي وضعناه ويفقد صفته الجوهرية، فيدخل بذلك في حدود (النشاز) أو ما نسميه الخلل العروضي واضطراب الوزن، خاصة اذا كان النص مّما يحسب على نظام ايقاع التفعيلة ناهيك عن نظام البنية الايقاعية الأم مّما لا يسمح مطلقاً بأن «يخلط الشاعر في القصيدة بين ايقاع وآخر» (٣٣)

ويمكن أن نعطي في ذلك بعض الأمثلة على سبيل التمثيل لا الحصر حرصنا على اقتطاعها من تجارب ابداعية وقصائد ضمت ظاهرة المفصل الايقاعي فورد فيها على وجهيه الابداعي والنشاز. ومصدر الوجه الأول عمق الحالة الشعورية المنتظمة والمتشكلة ايقاعيا وفق مضمون حركة الذات وعمق تجربة الشعور. وهما غالبا من يكونان في حالة من التوتر والشدّ والجذب ينتج عنها «ايقاع توتري يجد خصوصيته في خصوصية القصيدة نفسها» (٣٤) وذلك من مميزات القصيدة الحديثة المبدعة، ايقاعيا. في حين ان مصدر الوجه الثاني هو انتفاء الوجه الأول سواء في موضع صغير في النص، أم في مواضع كثيرة منه أم في مجمل النص. خاصة اذا كان الشعر مفتقدا الى الخبرة العروضية أو الحس الموسيقي المرهف، فلا يمكنه اقامة الوزن أو حتى الالتفات الى موضع الخطأ فيه (٣٥)

وغالبا ما يتصف شعراء التفعيلة في البحرين، بالصفة الاولى (افتقاد الخبرة العروضية) رغم ما يتمتع به أكثرهم من مزايا الصفة الاخرى، مما يجعلهم غير قادرين على مداراة سقطاتهم العروضية بعد الانتهاء من عملية الابداع وتبدد الحالة الشعورية، غير راغبين أساسا في ذلك، لأنه حينئذ يمس البناء الايقاعي التلقائي الذي شيدته لحظة الابداع رغم ما تفتقده من خبرة في العروض. (٣٦)

وهنا تكمن اشكالية المفصل الايقاعي، كظاهرة عامة، فهو يجسد قوة اللحظة الابداعية من حيث تشكلها الايقاعي النامي معها وفيها وبها من جهة، كما يعكس ضعفها من حيث تكوينها العروضي الداخل في تكوين الشاعر الأساسي من جهة ثانية. ولعل هذا الضعف أو الافتقار العروضي (النظام الجاهز المتين) هو ما يتيح للحظة الابداع فضاء من الحرية والحيوية لا تتاح عادة للشاعر الذي تمكن من العروض حتى تمكن العروض منه دون وعي، وهو ما يدفع الشعر هناك الى مساحة واسعة من الابداع والارتباط بحركة الذات، في حين يشده في الحالة الثانية الى صخرة الاتباع واحترام النظام والحركة المنضبطة. وكأنما هو صراع قائم حاد بين الشاعر الأول والشاعر الثاني حتى في حالة وجوده (الصراع) عند الشاعر الواحد نفسه، مما ينعكس في الصراع بين الايقاع والعروض في النص الشعري الواحد وفي تلقيه النقدي على السواء. ومن هنا، كما قلنا، تنبع اشكالية المفصل الايقاعي أساسا، ويعود السؤال الملح الى البروز: هل هو ظاهرة ايقاعية أم خطأ عروضي؟.

هذا هو الشرك الأول والكبير الذي ينصبه لنا الشاعر الجديد دون أن يدري (٣٧) وعلينا نحن أن ندري وأن ندري جيدا، لنميز بين الظاهرة والخطأ، بين الفن واللافن، وبين الشعر والنظم، ولينم الشاعر بعد أن ترك على باب غرفته بيتا من الشعر يتضمن الاعتراف الصريح بنصب ذاك الشرك الفني:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهرُ الخلق جّراها ويختصم (٣٨)

ولعل الشاعر حينئذ، رغم ذلك، كان يحترق في نار قصيدة جديدة، امعانا في المشاكسة، وتأجيج صحوة النقاد، نعني صحوة الحياة.

وهذه هي الأمثلة:

ن/١

● اذا لم نفاجىء أعدائنا في الظهيرة
اذن . . .
(ف) تداخلت في الرمح/ صرنا طريقاً وصارْ
●● صوتُنا أُمةً في الحريق
(لن تهرب الآن) تاريخها قادمُ والرصاص (٣٩)

ن/٢

يابحراً قد خانتك عهودُ الردةِ الوحشية
قل لى : ياهذا التاريخ الميت(٤٠)

ن/٣

أ) قربي . . . وجهُك وجهي
(هل حرام عشق وجهك يا بلادي) . (٤١)

ب) يا نهر الكلمات المتجمد في القلب
اسكبْ ورداً، ضوءاً. عنباً، حلواً أحمر.
أطفالا غرباء الصوت
من زمن تكوّن من لبن الحب (٤٢)

يتضح من هذه الامثلة وغيرها أن الفجوات الوزنية ناتجة عن خلل فني أساسه التجاذب الحاصل بين سياق الوزن وسياق اللغة. فالنموذج الأول مبني سياقه الوزني السليم على خطأ لغوي هو تحريك الفعل المجزوم لم (نفاجىءْ) كما انبنى سياق وزن النموذج الثاني على ظاهرة التسكين المنتشرة في الشعر الشعبي وقصائد النبط العربية (٤٣) فبتسكين آخر (الردة) يستقيم الوزن، ولكن ترتبك قاعدة اللغة. وهكذا الأمر في النموذج الثالث (أ) حني يتم تسكين ضمير المخاطب في (وجهك). أمّا النموذج (ب) فلا تفسر اضطرابه الوزني علة واضحة، رغم قلة سقطات الشاعر الوزنية.

د) ـ المظهر الرابع (المزاوجة الايقاعية):

مر مظهـر المـزاوجـة الايقـاعية، اذا ما اتخذنا من المفصل الايقاعي مؤشرا ودليلا، بعدد من المستويات المتطورة بناء على المساحة التي يحتلها تواتر المفصل الايقاعي وعدد مرات وروده وتقبله في النص. وذلك لارتباط الكم هنا، اضافة الى الوظيفة الفنية، ارتباطا وثيقا بتحلل وبنية التفعيلة وتناثر مكـوناتها، أو بتماسكها وصلابتها كنظام ـ ايقاعي متين ومحكم في النص. فليس المفصل الايقاعي الواحد سوى شظية انفصلت من احدى التفاعيل لسبب من الأسباب، غير الخطأ أو الصدفة، كما رأينا ذلك أول مرة عند السيدة نازك الملائكة (٤٤) وكلما كثرت الشظايا إنهدم جسم التفاعيل وأُنهك وكثرت فيه العلل والضعف ممّا يفضي به أخيرا الى الانهيار التام أو شبه التام

ولن يعنينا هنا عدد الأوزان والبحور المتمازجة، لأن من شأن تطاير شظايا التفاعيل المتباينة أن يقربها من بعضها البعض ويكشف في النهاية عن جذرها التكويني الواحد. لذلك من سيعنينا هو نوع

البحر المستخدم بناء على مكوناته الكمية (التفاعيل) وعدد مقاطعها وطولها أو قصرها. فالتفعيلة الطويلة أو الكثيرة المقاطع مثل (متفاعلن) أو (مفاعلتن)تستغرق وقتا أطول لتفتيتها، لكنها في الوقت نفسه تترك عددا أكبر من الشظايا على مساحة واسعة من النص وعلى مساحات متباعدة لا تظهر واضحة وضوحها في مساحات ضيقة مكتظة ومتلاحقة كالتي تحتلها عادة شظايا وزن قصير التفاعيل كالمتدارك والمتقارب.

وهذا ما سنحاول رصده أثناء تتبعنا لمستويات تطور مظهر المزاوجة الايقاعية (أو التحلل العروضي) على ضوء ما يقوم به المفصل الايقاعي من وظيفة تهشيمية في بنية النص التفعيلي، وهو يقوم بدوره المزدوج بين هدم البنية الايقاعية في بنية التفاعيل المختلفة، وعدد ما يبرز له من مواضع ويحتله من مساحة في بنية النص التفعيلي، وهو يقوم بدوره المزدوج بين هدم البنية الايقاعية الأم والاسهام في تأسيس البنية الايقاعية الجديدة. مع ضرورة الأخذ في الاعتبار أن القافية والوزن لا ينفصلان في هذه المرحلة التكوينية بل هما عنصران من عناصر الهدم والبناء يشتركان مع المفصل الايقاعي في اطار وظيفته الايقاعية ومواضع وجوده. لذلك لن تتم الاشارة الى أي منهما على حدة، الّا بالقدر الذي يسهم المفصل الايقاعي في شده الى الآخر أو فصله عنه لأسباب تتعلق بوظيفة المفصل نفسها.

١ ـ المزاوجة في غياب المفصل الايقاعي:

سبق لنا أن ألمحنا الى هذا المستوى عند بحثنا في بعض محاولات غازي القصيبي التجريبية، وخاصة في قصيدتيه (ياصحراء) و (الموت في حزيران). ففي القصيدة الأولى يزاوج الشاعر بين تفعيلتي الهزج والوافر وذلك على نحو تجريبي واضح سبق الكلام عنه. ويمكن الاستشهاد، هنا بمقطع تفعيلي من تلك القصيدة المزدوجة، يوضح هذه المزاوجة التجريبية:

● رجعت اليك مهموماً
لأني لم أجد في الناس
●● من يؤمن بالناس
●● وعدت اليك . . . ألقيتَ بمرساتي

وهي مزاوجة، كما يبدو، تقوم أساسا لدى الشاعر على مبدأ التخفف من قواعد العروض الصارمة التي لا تجيز المزج عادة بين تفعيلتين متقاربتين الى حد التداخل والالتباس أحيانا «فلا يخلط الشاعر في قصيدة بين ايقاع وآخر» حسب القاعدة العروضية (٤٥) فهو اذن مزج تقليدي أكثر منه مزاوجة ايقاعية بمعنى الكلمة. لذلك غاب عنصر المفصل الايقاعي أو لم يوجد أساسا في هذا المستوى من المزاوجة/ المزج (٤٦)

اما في القصيدة الثانية (الموت في حزيران) التجريبية المدورة على وزن الخفيف، فيتجلى مظهر طريف من المزج، يبدو إنه غير مقصود، ويحدث في موضع واحد فقط من القصيدة كلها، وذلك في سياق المقطع التالي:

جندي اسِرائيلي (حزيران سنة ١٩٧٠)

١ ـ عيد ميلاد طفلتي اليوم لكني
٢ ـ هنا في القنالِ أحرس اسرائيلَ
٣ ـ من نقمة العدوِّ الذي قالوا تلاشىَ
٤ ـ يوم انطلقنا على سيناء كالبرق . . .
٥ ـ القذائفْ تهوي

ويتمثل ذلك المظهر في خروج السطر الرابع عن سياق وزن الخفيف الذي تدور القصيدة فيه، دون أي اهتمام يذكر بحدود التقفية، الي سياق وزن آخر هو البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن)، ثم يعود وزن الخفيف في السطر الموالي الي سياقه من خلال التفعيلة المشتركة بين الوزنين وهي (مستفعلن) بحيث تمثل كلمة (البرق) حيزا ايقاعيا مشتركا بين نهاية البسيط (فعلن) واستمرارية وزن الخفيف (مستفعلن). غير أن ما يهمنا هنا هو بروز (فاعلن) في وسط السطر لمرة واحدة فقط ضمن وزن الخفيف، ولم تتكرر في كل النص.

ولعلنا نستطيع، تجاوزا، اعتبار هذه التفعيلة الدخيلة مظهرا مبكرا من مظاهر الارهاص بالمفصل الايقاعي في صورته التفعيلية التامة التي لم تتعرض لأي نوع من التفتيت، ولم تؤدِ في النص أي وظيفة فنية محددة فيما يبدو. الاّ أن ما يثير الدهشة حقا هو أن التفعيلة الوحيدة التي انحرف السياق الوزني من خلالها ولمرة واحدة فقط هي نفسها (فاعلن) التي تتكون منها بنية المفصل الايقاعي التامة. وذلك من شأنه ان يسند فرضيتنا السابقة عن أن تفعيلة المتدارك بجميع تحولاتها تشكل العنصر الأساسي المشترك بين كل التفاعيل والطاقة المختزنة في جميع الأوزان والبحور.

ان ما يدفعنا الى ربط هذا المظهر الايقاعي الخارج على القاعدة العروضية بمنطق المصادفة، هو طابع القصيدة التجريبي المبني أساسا فيما يبدو، على غرض تدوير سياق الوزن الواحد (الخفيف)، وذلك بربط جميع أبياته في سياق تتابعي مطرد تلغى بموجبه الوحدتان الأساسيتان: وحدة البيت ووحدة القافية. وعدم تكرار (الظاهرة) في النص وفي مجمل تجربة الشاعر بعد ذلك يعزز عندنا هذا الاعتقاد، مّما يبعد طابع الصدفة عن صميم ظاهرة المفصل الايقاعي ومؤشرات تطوره الحقيقية، وان تكن مظهرا من مظاهر الارهاص به كما قلنا، والطريف كذلك أن زيادة (فاعلن) هذه نفسها تتكرر في بواكير تجربة القصيدة التفعيلية، ولكن بصورة أوضح و أكثر اطرادا وارهاصا بولادة المفصل الايقاعي، كما في هذا النموذج من وزن الكامل لعلي خليفة:

يندسّ ما بين الدثارْ
خوفاً من الغولِ الرهيبْ
من (كلبة الظُهر) والجذع المكلل بالازارْ (ص ١١٧/ ١)

فبروز (فاعلن) واضح في سياق السطر الأخير، وبدون فرزها وتمييزها لا يستقيم الوزن (الكامل) ويعود الى سابق سياقه المطرد في النص.

وتتبلورالصورة أكثر حين تعود (فاعلن) الى البروز من جديد في سياق النص نفسه، ولكن هذه المرة ليس في وسط السطر، وانّما في أوله لافتة الانتباه الى وجودها الحاسم والمبدئي:

ويمر عام تلو عام
الليل يصرخ في الفِناء وفي الطريقْ
وضمير الليل مجروح صفيق
أماه كم رحل النهار؟ (ص ١١٨/ ١)

ان مفصل (فاعلن) يفرض وجوده هنا، ويضطر السياق الوزني الى تمييزه وفرزه حتى يستمر له الاطراد، والاّ فهو يجبر السطر كله على الانحراف الى سياق وزني آخر هو (الرمل) ممّا يميزه عن سياق النص كله.

وهناك شواهد كثيرة أخرى على تمازج بعض الأوزان من خلال التداخل بين تفاعيلها المتقاربة، كما هو الشأن في قصيدة غازي الأولى، كأن تتسلل تفعيلة الرجز في سياق وزن الكامل والعكس بالعكس، مثل:

ن/ ١

أمّاهُ لكن أنت حُبلى
. . . ربما في شهرك التاسع أنت
وربما جاءَ المخاضُ غدا اليكْ (٤٧)

ن/ ٢

وتظل أنت
. . كهذه الأرض التي بحضنها الدامي ارتميت (٤٨)

ويبدو واضحا تسلل تفعيلة الرجز الى سَياق وزن الكامل في كلا النموذجين. ويتتابع بروز فاعلن في النص أكثر من خمس مرات مستبيحا سياقه الوزني الواحد في أكثر من موضع، بعد أن ينزاح به الى سياق وزني آخر في كل مرة، كالرمل والبسيط والرجز، متخذا من توتر العلاقة بين الوزن والقافية سبباً بنيوياً في انبثاقه.

١) ما عاش ليلُ الشوق مجروحَ الصباح
● لا، ولم تؤدِ الليالي بالشموسْ
٢) الداء يا مغزلَ الآلام يزفر بالعذاب
٣) تستصرخ الله لطفا في قضاه . . .
٤) يحبو معي . . .

يقيء في كل القدور
٥) فيمد للأرض . . (للعكّارِ
من فيض الشعاع (٤٩)

وليس عجبا بعد ذلك، ولا من قبيل الجهل بالعروض، أن يعلن النص نفسه منذ اللحظة الاولى عن هذه الظاهرة الايقاعية (المفصلية) التي ستحكم النص كله

في ليلنا الداجي الحزين
شيءٌ يخوض بحارَ الصمت موتورٌ . . . ثقيل

ولئن كان غياب المفصل وعدم وجوده واضحاً في النموذج الأول، فاننا يمكن أن نشعر باحتمال نموه في مثل النموذج الثاني من خلال قطع العلاقة أو اقامتها عروضيا بين السطرين. وهو يخبرنا في ذلك بتقييد القافية (أنت/ ارتميت) من ناحية، ووضع نقط الاتصال بداية السطر الثاني من جهة ثانية. وهذه النقط عادة ما تشير الى امكانية وصل أول السطر بما قبله عروضيا خاصة وأن المقطع في صورته التامة على وزن الكامل.

ان هذه الاحتمالية المزدوجة في قراءة السياق الوزني بين الفصل والوصل هي من مميزات المفصل الايقاعي، كما رأينا من قبل، وأثر من آثار امكانية وجوده المضمر الذي توحي به نقاط أول السطر الثاني. وهو بالفعل ما نجده متجليا في موضع آخر من القصيدة نفسها، سنشير اليه في المستوى القادم. ونلاحظ ظاهرة الارهاص بالمفصل الايقاعي نفسها في المثال التالي، وهو على وزن الوافر:

اتوق لعالمي الموعود، أبغي كسر هذا الطوق
أحن لفوق
حيث يداه تنشلني لسقف الحب (٥٠)

وهو من النصوص المبكرة في اطار قصيدة التفعيلة في البحرين (٥١) والمفصل المضمر يكاد يكون واضحا بين قافية السطر الثاني (لفوقْ) وبداية السطر الذي يليه، بحيث لا يستقيم الوزن بدون اخفاء القافية، ولا تبرز القافية الاّ بكسر الوزن والقافية. ولعل هذه الصورة المبكرة من التوتر الحاصل بين القافية والوزن، ممّا تناولناه بالتفصيل سابقا، تؤشر سببا من أسباب نشوء المفصل الرئيسية واحدى وظائفه البكرة في تنمية البنية الايقاعية الجديدة وفصلها فصلا تدريجيا عن البنية الأم.

وهناك أمثلة كثيرة يمكن أن نلاحظ فيها هذه الارهاصات الأولى لبزوغ المفصل الايقاعي من خلال تمازج وزنين أو أكثر في اطار النص الواحد وهو ما سنتناوله في المستوى الثاني. الاّ أن الملاحظة الجديرة بالتنويه هنا هي أن مزج وزنين أو تسلل تفعيلة وزن الى سياق وزن آخر اقتصر كل منهما على الأوزان ذات التفاعيل كثيرة المقاطع وذات التراكيب وحيدة الصورة (الصافية) مثل الكامل والرجز والوافر والرمل. كما أننا لم نلحظ تسلل تفعيلة الكامل الى سياق وزن الرجز الاّ فيما ندر، بينما لاحظنا

العكس بصورة جلية ولعل ذلك راجع الى رغبة الذات الشاعرة في التخفيف من الأوزان الطويلة المقاطع بادخال بعض الزحفات التي لم تتعودها طبيعة تلك الأوزان من قبل الّا فيما ندر.

وبذلك غدت هذه المجاوزات الوزنية الأولى تربة خصبة نمت فيها بذرة المفصل الايقاعي من جهة، كما ساعدت فيما بعد، خاصة اثر بروز المفصل، على المزاوجة بين أكثر من وزنين في اطار النص الواحد، وذلك على النحو الذي بيناه من قبل.

وسيلعب المفصل الايقاعي دورا أساسيا في تحويل السياقات الوزنية المتلاحقة والمتجاورة الى بنية ايقاعية متفاعلة تتسم بالحيوية والمرونة، كما سنرى في المستويات الموالية من تطور مظهر المزاوجة الايقاعية.

٢ ـ المزاوجة بين عدد من الأوزان

نورد قبل كل شيء أوضح النماذج الشعرية الأولى التي سجلت بروز المفصل الايقاعي، مضمرا ومزيدا بصورته الجزيئية (النووية) الصغرى (فا) أو (ف) مقطعا طويلا أم قصيرا. وذلك بصرف النظر مؤقتا عن وظيفته الكلية المتصلة بالمزاوجة الايقاعية.

ن/ ١

١) ياثوب والدتي المزركش هل تُرى كانت خساره!؟
٢) ● ليتني رافقته في رحلةٍ
٣) الربح فيها أن تكون بلا خسارة
٤) يا ثوب والدتي المرفرفَ فوق هامة بيتنا يُعطي البشاره
٥) ● ان (سيزيف) الذي قد غاب عادْ
٦) ● عاد يحمل صخرةَ الانسان يا بحرَ الرمادْ
٧) قد عاد يسحب عمره الوهن الطويل (٥٢)

ن/ ٢

أ) أذْكر مرةً سمعته يقولْ
في ندوةٍ صغيرةٍ عن المحبّة:
السيد الوطنْ
وكلُّنا بنوه الفقراء (٥٣)

ب) يامالَ (نهامٍ) ضرير غصّ بالآه وغنّى
ينتضي البرقَ (ابن يا من)
شُعب المرجان تدميها السفائن
في المضيق (٥٤)

ج) حبيبتي اني كتبتُ اسمها
لقطرة الدمَ . . نصلاً ساخناً مستهان . . . (٥٥)
د) ويلعن الجند احتلال المنافذْ (٥٦)

ويستفاد من استقراء النماذج التفعيلية الأولى قلة ورود المفصل الايقاعي في النص الشعري الحديث وتباعده في المساحات الواردة منه. كما تركزً وجوده في بعض الاوزان دون غيرها ممّا يكثر دورانه في تجربة الشاعر فهو كثير الورود في وزن الكامل والوافر والمتدارك عند كل من قاسم حداد وعلى خليفة في مجموعته الأولى. وقد خلت منه بعض الأوزان خلوا مطلقا مثل وزن المتقارب والرمل.

ويتضح من معظم الأمثلة والنماذج السابقة أن الشاعر كان يتجه بشيء من الوعي صوب «مفصلة» النص الشعري وابراز دور المفصل الايقاعي في قطع السياق الوزني وتجسيد التوتر القائم بين الوزن والقافية. ويتبين ذلك من النموذج الأول حين يتعمد الشاعر حذف ياء النداء (ليتني) اذ كان اثباتها يقيم الوزن من (الخلل)، وكذلك الأمر في السطر السادس حين حذف (قد) من أوله وكان يمكنه وضعها كما فعل في السطر الموالي له.

غير أن مظهر المفصل الايقاعي، وخاصة في صورته المضمرة، لم يكن مظهرا من مظاهر البنية الايقاعية فحسب ليتمكن الشاعر من تلافيه باصلاح ما يضطرب من أوزانه بعد الكتابة أو أثنائها، وانّما هو تجسيد لمظاهر من الاضمار والاضافة والشد والجذب تتصل بالتجربة الشعورية، ممّا سنعرض له في مكانه من البحث.

ولئن كان هذا المظهر الايقاعي قد انتفى أو تقلص عند معظم شعراء المرحلة المزدوجة، فقد اكتسح على يد شعراء التفعيلة أغلب مساحة الشعر الحديث في البحرين، خاصة و أن عدد الأوزان التي نظموا فيها قصائدهم قليل ولا يتسم بالتنويع، اذا ما قورن بشعراء المرحلة المزدوجة، ناهيك عن شعراء البنية الايقاعية الأم من أمثال العريض أو الوائلي.

ونظرة سريعة على جداول أوزان الشعراء، عدا قاسم حداد، تكشف عن هذا التقلص الملحوظ في عدد البحور وتنوعها وطبيعتها، الى درجة أن شاعرة مثل حمده خميس لم تستخدم في مجموعتيها سوى ثلاثة أوزان، وكذلك هو شأن الشاعرين سعيد العويناتي وعلى الشرقاوي في مجموعة كل منهما الأولى. ولعل ذلك يعود الى رغبة الذات في التخفف من قيود التفاعيل الطويلة. ولذلك، فيما يبدو، تركزت جل قصائد شعراء التفعيلة حول وزنين هما المتدارك والمتقارب لكون تفعيلة كل منهما تمثل أصغر وحدة ايقاعية مركبة في الشعر العربي وبذلك يسهل النظم في سياقها الوزني. اضافة الى أن كلا من التفعيلتين (فاعلن/ فعولن) تمثل ايقاعيا مقلوب الأخرى، كما ذكرنا، وهو ما يجعل اختلاطهما وتداخلهما أمرا ممكنا في السياق الوزني، كما يمكن الانتقال بالسياق من مساحة احداهما الى مساحة الاخرى في اطار النص الواحد مما يحوّله الى بنية ايقاعية حية.

٣ ـ المزاوجة بين المتدارك والمتقارب

احتلت المزاوجة الايقاعية بين وزنيْ المتقارب والمتدارك مركز الصدارة في اطار قصيدة التفعيلة في البحرين. وقد لعب المفصل الايقاعي دوراً أساسيا في بلورة هذا المظهر الفني وتطويره والدفع به الى مشارف مرحلة لخروج على البنية الايقاعية الأم.

ويمكن أن نقدم أمثلة دالة على هذه الحيوية التي يقوم المفصل ضمنها في صورتيه المضمرة والزائدة وعبر وجوده المكثف، بوظيفة النبض والمولدّ

ن/ ١

أ) تسافرُ بين تجاعيدِ وجهكَ قافلةُ الموتِ
تكتشف اللذةُ موطنها ـ غابة الدمْ
بوابةً صار صوتُك
هل كان معزوفة الوردْ
(كان فصول شتاءٍ وكان حقول مجاعةْ) (٥٧)

ب) سلطانُ. اعرف أنك عشتَ احتجاجْ
يتابعك المخبرونْ
لأنك متهم بالتوحد بالفقراء
متّهمٌ بتعاطي الحضورْ
(البلادُ التي تتحوَّل فيها الزوايا
مخافِر للقتل، ليست بلادي) (٥٨)

ج) (هل كلُ جارحةٍ تتنفس في فجوة الجلدِ
أو فجوة الرأس مسجونة
كلُ طفل تَشَيَّخَ، والنسوةُ، الأمهاتُ الصَغارُ أرامل) (٥٩)

ن/ ٢

أ) نَسِنُ الأظافرَ، نستبدلُ العين
(صارت العين ثقبا بأعلى الهياكل فيها النمالْ)
نكتشف الكهف تحت لحاء الذهول وحيث الرصاص الصدى
(كنا نخاف التحدّث باسمك نشحن موالَنا بالرموز) (٦٠)

ب) الى جسد الوحشة
أسرت بي الثورةُ سرباً من ألوان الدهشةْ
كنتُ المنفيَّ و أحمل في قلبي قبّرة الغضبِ المسجونة (٦١)

ن/ ٣

بلاديَ مغروسة في العذابْ
بلادي الممدَّدةُ الآن في الذاكرةْ
والشارعُ المستطيلُ اهتديتُ اليهِ

أباعدُ من تعبي
وحين استفقتُ من الحلم، هاجّرني الضيفُ تواً
وأرخيتُ في الذاكرةْ
يا له الحلم زوادةٌ للرحيلْ
وأبقيتُ شيئاً أمَطّى الحلاوة فيه (٦٢)

ن/ ٤

لعينيكَ الراحلتين بأوديةِ الوجدِ
أقيمِ طقوساً للرقصة في نهر جنوني
أمتصُّ لهاثَ أساكَ المتبقي في قاع النشوةِ
أدعوك تعال أحنُّ
لاتقترب الآن
أخافُ عليكَ . . . حنيني سيفٌ
لايعرفُ فاصلةً في زمن الحبْ
في وجهي قنديلٌ للرغبةِ
أعصارٌ . . .
يفجؤني صوتك . . أتحشرج . . هل تأتي؟ (٦٣)

ن/ ٥

يتقصّى لغة الرمل يحثو عليه السؤلات
يحنو عليه ويحتالُ
والرملُ يعطي قميص الغبار الى الريح
الرملُ يختال كالخيط في خرقةٍ باليةْ
ماذا يقول الغبارُ عن الرملِ
والريح تركَضُ في صخرةٍ خالية (٦٤)

في جميع النماذج السابقة يمتزج وزنا المتدارك والمتقارب امتزاجا يصعب معه التمييز بينهما. وذلك بسبب تقلص المساحة التي يحتلها سياق كل منهما التشكيلي الى نقطة الصفر، أي المواجهة المباشرة بين أصغر بنيتين ايقاعيتين (التفعيلة) في كل منهما. فالوحدتان (فعولن/ فاعلن) بتحولاتها أصبحتا تمثلان وحدة ايقاعية متشابكة ومتحركة في أي من الاتجاهين، مما يعيدهما الى الجذر العروضي المشترك الذي ذكره السكاكي مما أوردناه سابقا. والفارق الوحيد والمميز هنا، هو مساحة الاطراد الذي يأخذه أحد الاتجاهين على حساب مساحة الاتجاه الآخر. وكأنها في ذلك حركة واحدة متناوحة بين المد والجزر. وهي حركة متوترة سريعة متقلبة حية تنتج في أكثر من نقطة تقاطع واصطدام بين اتجاهيها أعداداً متناثرة من المفاصل الايقاعية المضافة والمضمرة والمتطورة على حدي الجملة والسطر الشعري أو الكامنة وسطهما. وكأنما هي شرارات متطايرة من فرط احتكاك السياقين الوزنين/ الايقاعيين وحركتهما المقتضبة في وحدتي (فاعلن وفعولن). وقد جسدت القافية في أكثر المرات نقطة التقاطع والاحتكاك بين السياقين، مما جعل منها مكمنا خصبا لانبثاق المفاصل الأيقاعية وانحسارها على السواء.

وينبغي هنا أن نلتفت الى مسألة جوهرية، وهي أنه كلما اشتد تقلص المساحة التي يحتلها أي من السياقين (الوزنيين) قلت فرصة الانتظام والتناظر والتواتر المتناغم، أي تقلصت امكانية التحقق الوزني في أدنى حدوده و أقل عناصره الموسيقية الممكنة التي عرفتها البنية الايقاعية الأم وبذلك تمّحي الحدود الفاصلة بين السياقين النظمي والنثري من الناحية الموسيقية الاطارية، امحاءً مطلقاً، ويصبح الايقاع حركة لا تخضع لأي نظام خارجي، وصورةً متموجةَ الملامح، هلاميةَ التكوين يتعذر حصرها في إطار ايقاعي محدد عدا ايقاعها الخاص الذي لا يتكرر في أية صورة أخرى ولا يطرد ضمن أية حركة مغايرة. ومن هنا بالذات يكون الخروج الحقيقي على البنية الايقاعية الأم ممّا سنعرض له في اطار المرحلة الثالثة، والذي يمكن تلخيصه، هنا، في مقولة نظرية لأحد الشعراء والنقاد العرب المجددين ممّن ينتمون الى هذه الموجة مفادها: ان الموزون سواء كان عمودياً أو حراً، قد ولّت أيامه في هذا الزمن المتشعب والمعقد (٦٥)

وقبل ذلك ينبغي التذكير بأن مرحلة الخروج هذه لم تتم بصورة مباشرة انطلاقا من النماذج السابقة، وذلك لأن تلك النماذج توفر مساحات واضحة من اطراد أحد السياقين الوزنين، رغم تموج تلك المساحات وتفاوتها بين نموذج وآخر أو بين مساحة وأخرى في النموذج الواحد. فقلما نعثر على سطر شعري فيها لا يمثل سياقا وزنيا مطردا. وأقل ندرة من ذلك الظفر بسياق جزئي مكون من تفعيلة واحدة، اللهم الاّ باعتباره مفصلا ايقاعيا طويلا (وليس نواة ايقاعية: فا) متقاطعا مع السياق الوزني الأساس أو ممهدا له، كما في مطلع النموذج الرابع الذي يبدأ بفعولن واحدة ثم يتحول الى سياق فاعلن بل نستطيع أن نلاحظ على أكثر هذه النماذج محاولة تحقيق توازن ايقاعي بين السياقين الوزنين، حرصاً على ألا يطغى أحدهما على الآخر، وهذا ما يفسر ظاهرة التناوب بين الوزنين على اسطر اكثر النماذج تناوباً رأسياً متصلا، وهو بالمقابل يفسر انتفاء ظاهرة التناوب الأفقي الحاصل بين تفعيلتي المتقارب والمتدارك من جميع النماذج التفعيلية السابقة، ممّا جعل صلتها بموسيقى قصيدة التفعيلة، ومن ثم بأساس البنية الايقاعية الأم غير منبتة انبتاتاً مطلقاً، كما هو الشأن في مرحلة الخروج على ذلك الأساس المنتظم بصورة أو بأخرى.

ولكن اذا لم تكن هذه المرحلة الخروجية الجذرية على البنية الأم منطلقة بصورة مباشرة من مستوى المزاوجة بين المتدارك والمتقارب، فأين هي الحلقة المفقودة؟ أو المساحة الحرجة التي انزلقت عبرها البنية الجديدة منقلبة على بنيتها الأم، رأسا على عقب، لتؤسس بذلك أول مراحل البنية الايقاعية ـ الضد؟ هذا ما سنعرض له بصورة موجزة في المستوى الرابع والأخير من مظهر المزاوجة الايقاعية.

٤ ـ المزاوجة بين النص وخارجه

قد يتصل هذا المستوى من المزاوجة الايقاعية بما يسمى عادة بظاهرة التناص أو «النص الغائب» (٦٦) غير أننا لا نريد من هذه الظاهرة سوى الجانب الايقاعي، أي ما يفتح بنية النص الايقاعية ويتخللها في موضع أو اكثر، محتلا مساحة واضحة في النص مختلفة من حيث بنيتها الايقاعية الخاصة عن بنية النص وسياقه الايقاعي العام.

ولعل اتصال هذا المستوى من المزاوجة بظاهرة التناص يجيز لنا أن نطلق عليه تجاوزا «التناص الايقاعي» تدليلا لاستخدامه في هذا الجزء من البحث.

وتتمثل صور هذا التناص الايقاعي في عدد كبير من المظاهر والمداخلات النصية التي أخذت تتسلل الى بنية قصيدة التفعيلة، أول الأمر في كلمات وسطور من الشعر الشعبي، ثم صارت الى اتساع تدريجي حتى غزت النصَ مقاطعُ من الأغاني والمواويل الشعبية، ثم نصوص كاملة من تلك المواويل والأغاني ومقطوعات كاملة تقصر وتطول من النثر.

ولعل صورة النثر ومساحته هي ما شكلت في النهاية الانتهاك الحقيقي الذي جعل النص ينطوي على بنيتين ايقاعيتين متناقضتين، أو على مساحات متناقضة في اطار بنية التفعيلة التي أخذت هي نفسها تتحلل تدريجيا بتنوع الأوزان، ثم تجاورها ثم تمازجها، على النحو الذي عرضنا لمستويات تطوره وما نزال في صدد ذلك.

وبناء على سعة هذه المساحة وتنوع مظاهرها نكتفي باعطاء مثال واحد على كل مظهرمنها محاولين الاشارة الى وظيفته الانتهاكية لسلطة النص الايقاعية.

ن/ ١

أ) أواه، يافجرَ بلادي . . . ياحنينَ النبعِ . . ياماءَ الزلالْ
(آه يا يبهْ، وين الرجال) (٦٧)

ب) ويذوب الصوت في ليل السفينه:
«يا سقى اللهْ
يا رعى اللهْ . . .»
حين ضَجَّتْ نغمةٌ في شفتيه
«يا علي صوِّتْ بالصوتْ الرفيعْ
يا مَرَةْ لا تذبين القناع» (٦٨)

ج) غداً . . . اذا ما عصفَ الحنينْ
وعدتُ للبيت الذي قد ضمنا سنينْ
فهل تغنين اليَّ عند عودتى؟
«دار الهوى دارْ
امتهْ نشوفك ياحلو . . .
ونفرشْ لك الدار» (٦٩)

د) سمعتهم أطفال ايها كلّي ينشدون
يرددون والسماء تمطر الألحان . . مطلع القصيدة:
« زيدهْ وارحم عبيدهْ
زيدهْ وارحم عبيدهْ» . (٧٠)

ه) الفوارس يرتجلون الدماء:

(عرّيس يا جاسم
ثوب العِرسْ وينهْ؟
خوفي الشَباب ايموتْ ويرمّل اسكينه) (٧١)

ولئن حاول بعض هذه النماذج جعل المقطع الدخيل قريبا من وزن النص، خاصة المثال الأول (١)، فقد خرجت بقية الأمثلة قليلا أو كثيرا عن الوزن العام المطرد في النص ممّا يهيء أذن المتلقي لتقبل سياقات ايقاعية مختلفة في النص الواحد، خاصة وأن المقاطع الموظفة تمتاز بطابع موسيقي واضح ومتداول في أوساط الجمهور المحلية. وكانت تلك أول الانتهاكات أو أبسطها في اطار قصيدة التفعيلة، اذا ما استثنينا توظيف نص موّالى كامل اضافة الى مقطوعات واسعة من النثر في واحدة من تلك القصائد المبكرة (٧٢)

صحيح أن هذه المظاهر التوظيفية لم تتواتر وتنتشر بصورة واضحة في سياق التجربة الشعرية الحديثة، غير أنها فتحت الباب على مصراعيه أمام انتهاكات أشد واختراقات أكثر أهمية وخطورة تتمثل في المساحات النثرية الواسعة، وخاصة عند قاسم حداد في مجموعته الثانية على وجه الخصوص(٧٣) ففي هذه المجموعة تتخلل النص الشعري مقاطعُ طويلة من نصوص التراث، النثرية كرسائل الخلفاء الى ولاتهم أو أجزاء من خطبة للامام الحسين أو اقتباسات عن بعض الشخصيات التراثية والمعاصرة، العربية والاسلامية والعالمية.

وقد تواتر بروز هذه الظاهرة عند كل من الشعراء على الشرقاوي ويعقوب المحرقي، وعبدالحميد القائد وحمده خميس، اضافة الى قاسم نفسه، وان كان وضوحها ومساحتها عند أولئك الشعراء أقل ممّا هما عليه عند قاسم.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تتوازى هذه الظاهرة « النثرية» في مجموعات هؤلاء الشعراء مع مظهر تنوع الأوزان وتداخله والمزاوجة بينها خاصة عند قاسم وفي مجموعته الثانية بالذات.

ولم تتجمد هذه الظاهرة كسابقتها، داخل حدود التوظيف الفني أو تقتصر على النصوص المستعارة من خارج النص، بل تجاوزت هذه الخطوة الى حدود أوسع أو أكثر مساسا ببنية النص الايقاعية من تلك المداخلات الخارجية، تمثلت في كتابة مقاطع نثرية تتخلل بنية النص الوزنية. وذلك امّا تقديما للنص المستعار مثل قول قاسم حداد مقدما لرسالة من التراث:

«كانت بدايةُ الحلم تكمن في نافذة
وجهٌ يطل على السجن والوجه الآخر على شجره
لم تكن الريح، لكن سقطت هذه الورقة من تاريخ الحروب
التي يدخلونها فقط ولا يخرجون. «تقول الورقة: ... الخ» (٧٤)

أو تعليقا على السياق الشعري نفسه، من حيث مضمونه ورؤياه الخاصة، بما يمثل خروجا من النص لكشفه واضاءة بعض جوانبه، كقول قاسم حداد:

ويستقبل الجوعُ رأسَ الحسين ويفتحُ باب الحريق
ليدخل رأسُ الحسين . . .
تصير البلاد عروسا لها ألف طفل وألف عشيق
(. . . ينتشر الحب في كل مكان، ويسقط الحب قتيلا لحظة المجابهة
نحاول معرفة الخيط الاسود من الخيط الابيض يختلط كل شيء بكل شيء . .) (٧٥)

وقد توج الشاعر هذه التجربة المزدوجة بين الشعر والنثر بأكثر من مجموعة كاملة يتبادل الطرفان فيها المواقع ويتنازع كل منهما على مساحة النص حتى استطاعت قصيدة النثر، أخيراً، أن تحتل مساحة مجموعتين مستقلتين لقاسم حداد هما (قلب الحب) و (شظايا)، اضافة الى مجموعته الأخيرة (يمشي مخفورا بالوعول) التي تراوح أقسامها بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر.

وقد عمق من هذا المجرى دخولُ عدد من الشعراء الشباب الذين لم يعهدوا النظم قط على أساس التفعيلة، ولا يجيدون ذلك أو يحبذونه، ممّا عرض آخر معاقل البنية الايقاعية الأم (نظام التفعيلة) الى السقوط أمام ضربات قصائد النثر المتلاحقة، حتى أصبحت قصيدة النثر هي «الشكل القادر على التعبير عن زمننا الراهن، وعلى احتضان الايقاعات الطالعة من ضمير الحضارة العربية المعاصرة الآخذة في النمو»، كما يرى الناقد العربي الجديد صاحب المقولة السابقة. (٧٦)

٤) أهم النتائج

ان من أبرز النتائج التي من الممكن أن يكون قد منحنا اياها تعرضنا له، ما يمكن حوصلته في النقاط التالية:

١) معرفة مصدر المفصل الايقاعي الناتج عن تزاحم النص الشعري الجديد بأكثر من سياق وزني واحد.
٢) يجسد بروزه بواكير الحداثة الشعرية، كما رأينا ذلك عند نازك وعبد الصبور، كما يقترن تطوره كظاهرة ايقاعية بتطور هذه الحداثة الى مراحل أكثر غنى وتركيبا.
٣) يؤشر المفصل الايقاعي انتقال القصيدة الجديدة من سياق البنية الأحادية (التفعيلة، القافية، الصوت: أنا الشاعر، اللغة، الفكر، الموضوع، المضمون . . . الخ) الى فضاء التعددية، أي من مستوى النص الغنائي الى مستوى النص الدرامي.
٤) يمكن اعتباره فاصلا حقيقياً بين النص الشعري التقليدي على مستوى قصيدة التفعيلة، وبين النص الشعري الجديد في بنيته الايقاعية المركبة.
٥) تعبر كثرة استخدام المفصل في النص الشعري الواحد وفي سياق تجربة الشاعر الى جانب تزاحم السياقات الوزنية، عن رغبة عميقة وملحة في تفجير البنية الايقاعية الأم بحثاً عن جوهرها الايقاعي الحي.
٦) يمكن اعتبار توظيفه في النص والتجربة الشعرية توظيفا فنيا مبدعا في اطار كثرة الأوزان، مقدمة طبيعية الى تفجير بنية التفعيلة الواحدة واستخدام شظاياها المتناثرة في بناء ايقاعية النص الجديدة.

٧) لا يقتصر وجوده وحركته ووظيفته وصورة المتعددة على مستوى البنية الايقاعية، بل ينسحب كل ذلك على جميع مستويات النص الشعري وأبنيته المتشابكة.

٨) تكمن خطورة المفصل الايقاعي وحقيقته في وظيفته الفنية أساسا.

٩) ليس المفصل الايقاعي واقعة نصية وحسب، أي حدودها النص، بل هو واقعة اجتماعية ترتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة التجربة الواقعية المعيشة.

١٠) ان المفصل الايقاعي لا يجسد حركة الذات الشاعرة وحسب بل يجسد ارتباط تلك الحركة بالواقع. لذلك فهو لا يتجلى على صعيد البنية الايقاعية في مظهر الوزن أو مظهر القافية، بل يتجلى في وحدة هذين المظهرين وحدة جدلية لا تنفصم.

١١) يمثل المفصل الايقاعي قنطرة الى ما هو أبعد من مزج الأوزان ومزاوجة البحور، خاصة بعد إلحاحه على تفجير بنية التفعيلة الواحدة، ممّا يمهد السبيل الى بديل جذري للبنية العروضية الأم، يتمثل كما يبدو في الايقاع النبري. وهو ما يرهص به عدد من الدراسات المعاصرة في هذا المجال.

١٢) ان الاجتياح الكاسح الذي تقوم به هذه الظاهرة الفنية حتى في أبعادها الفوضوية، في مجمل قصائد الشعر العربي الجديد من مشرقه الى مغربه، دليل عن نهم الانسان العربي ورغبته الجامحة في البحث عن بنية جديدة ينهض على قوانينها واقع جديد. وليس الشاعر بمعزل عن هذا الواقع المحموم ان لم يكن في طليعته.

١٣) لا يمكن التكهن بشكل البنية الايقاعية التي يؤشرها المفصل الايقاعي في النص الجديد، من خارج النص، بل تستقر مع باقي أبنية النص في ذات اللحظة.

١٤) ان المزاوجة بين الأوزان هي آخر مظهر ايقاعي يمت الى البنية الايقاعية الأم بصلة واضحة، لذلك يمثل آخر حدود مرحلة الخروج من تلك البنية وبداية الخروج عليها.

١٥) يمثل الوجه السلبي جزءاً عضوياً من الظاهرة الفنية التي تقوم على مبدأ المحاولة والخطأ، ويصعب اطراد تطورها الايجابي دون مصاحبة الوجه الأخر. الاّ أن المساحة السلبية تبدو ضئيلة جدا اذا ما قيست بالأشواط الابداعية الواسعة التي قطعتها الظاهرة الفنية، حسب استقرائنا لها في تجربة الشعر المعاصر في البحرين على الأقل.

١٥) ان ارتباط المفصل بـ (فاعلن) ومعكوسها (فعولن) في النشأة والتطوير يجعل من المزاوجة الايقاعية بين المتدارك والمتقارب ظاهرة جديرة بالعناية والتمحيص أكثر من غيرها من مظاهر المزاوجة بين البحور الأخرى.

الهوامش والمراجع

(١) «البشارة» (١٩٧٠) - ص ٧
(٢) نفسه.
(٣) نفسه: قصيدة (من أبجدية القرن العشرين العربي).
(٤) عاشق في زمن العطش.
(٥) انظر قصيدة (الطوفان) في مجموعة (من أين يجيء الحزن) لصاحب البحث.
(٦) أنت الرياض.
(٧) معركة بلا راية.

(٨) د. محمد النويهي (قضية الشعر الجديد) ص ١٠١.

(٩) راجع ما ذكرناه في مرحلة الازدواج السابقة حول نقد د. فهمي لغازي.

(١٠) محمد بنيس (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) ص ٩١.

(١١) د. جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، وزارة الثقافة العراق، ١٩٨٢، ص ١٠٢.
(١٢) المصدر نفسه. انظر الفصل الأول (الدراما والشعر).

(١٣) قاسم حداد: البشارة، ص ٣١. «والبوم» من انواع السفن المشهورة في الخليج العربي (الكامل/الوافر).

(١٤) نفسه ص ٢٨. أصل (دوّ) بالياء وحين حذفت لتستقيم اللغة انكسر الوزن وصحيح (تطفي) المخففة هو تطفأ. (الكامل/ الوافر).
(١٥) علي عبد الله خليفة: اضاءة لذاكرة الوطن، ص ٩٠، «والنهام» هو مغني البحر أيام الغوص «واليامال» عبارة عن لازمة ايقاعية تتخلل أغانيه ومواويله مثل (هولو، يامال . . . الخ). (الرجز/الرمل).

(١٦) قاسم حداد: خروج رأس الحسين، ص ٢٠ (الرجز/ المتدارك).
(١٧) عبد الحميد القائد: عاشق في زمن العطش، ص ٧٢. (الرمل/ الرجز)

(١٨) على الشرقاوي: ص ٢٠/ ١، (المتقارب/ الرمل).

(١٩) قاسم حداد: «خروج رأس الحسين من المدن الخائنة» ص ٨٢ - ٢/٨٤

(٢٠) المصدر السابق، ص ٧٥ - ٧٧/ ٣.

(٢١) لذلك اعتبر بعض القدماء هذا الوزن جزءا متفرعا من وزن المتقارب، فهو «ظاهرة التفرع على المتقارب في دائرته»، كما يقول السكاكي في (مفتاح العلوم) ص ٩٧. نقلا عن محمد العلمي (العروض والقافية) ص ١٠٥.

(٢٢) الثرم في (فعولن) هو اجتماع حذف فائه ونونه، أي اجتماع القبض والخرم عليه. ويروي ابن جني أن الخليل «لمّا ثرم (فعولن) فصار الى (عول) وهو مثال غير معروف، عدَّ له الى (فعل)، أي نقله من حيز ايقاع المتقارب بعد تقلصه الى وزن المتدارك. أنظر (الخصائص) لأبي عثمان بن جني، ج ٢ تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٥٢، ص ٦٧.

(٢٣) أحمد عزالدين : مجلة الآداب اللبنانية، عدد ٩، سبتمبر ١٩٧٥ .
(٢٤) د. محمد النويهي (قضية الشعر الجديد) معهد البحوث، ص ٢٤٢ .

(٢٥) محمد بنيس (ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب) دار العودة، بيروت ١٩٧٩، ص ٩٣

(٢٦) هيثم الأمين (الأبنية العروضية ووظائفها في شعر صلاح عبد الصبور) رسالة ماجستير من جامعة القاهرة ١٩٧٥، غير منشورة. انظر عرضا لها في مجلة (فصول) عدد ٤، ١٩٨١ .

(٢٧) يفسر أحد الباحثين المعاصرين هذه الظاهرة بقوله : «واذا كان الروي ساكنا، فان حرية الشاعر تصبح غير مقيدة، لأن معظم الكلمات يمكن أن تأتي في القافية طالما كان الاسم أو الفعل ينتهي بحركة قصيرة». أنظر د. محمد عوني عبدالرؤوف (القافية والأصوات اللغوية) ص ١١٨ .
(٢٨) أنظر الزمخشري (القسطاس) ص ٧٠

(٢٩) د. ابراهيم أنيس (الأصوات اللغوية) مكتبة الانجلو المصرية، ط ٦ ١٩٨١، ص ١٣٤ .
(٣٠) ص ٨٧/ ٢
(٣١) هذا ما يعتقده بعض النقاد. أنظر مثلا طراد الكبيسي في دراسته بمجلة (الأقلام) العدد الخاص بأدب البحرين ١٩٨٠ .

(٣٢) د. كمال أبو ديب : مجلة (كلمات) عدد ٢، ١٩٨٤ . دراسة (الواحد/ المتعدد).

* سنبين في الجزء الخاص بظاهرة (الهم الابداعي) كيف ان عناصر هذه الفوضى الابداعية تشكل جزءاً صميماً من وعي الشاعر الجديد. فهو يكسر القاعدة ويعرف ذلك جيداً. وهو أكثر من ذلك يتباهى بما يقوم به، كما يتضح من مساحة واسعة من المضامين التي تعرض لها القصائد الجديدة باعتبار الشاعر عنصر هدم أو سوسة هذا العصر، كما يدعوه قاسم حداد مثلاً. وفي البيان الذي أصدره قاسم حداد وأمين صالح قبل فترة وجيزة دليل على ذلك التوجه (الفوضوي) المبدع. ونكتفي من البيان الطويل بهذه الفقرة الدالة : (نسعى الى شكل يكون بديلاً، أو عدواً لما سبق ابتكاره وترسيخه. نسعى الى التحرر من القوانين والمفاهيم التي تؤطر وتحدد كل كتابة. نسعى الى اثارة غيظ الاكاديميين وسخطهم). (موت الكورس) - انظر جريدة اخبار الخليج بتاريخ ٢٢/٢/١٩٨٥ .

(٣٣) محمد العلمي (العروض والقافية) ص ٩٥.

(٣٤) د. يمنى العيد : مجلة (الباحث)، فصلية تصدر في باريس عدد ٣، ١٩٧٨ .

(٣٥) في هذا الاطار من التوظيف الواعي للمفصل الايقاعي أو عدمه، وضعنا صورة التجربة الشعرية المعاصرة في البحرين ضمن سياق تطورها الايقاعي وغير الايقاعي، مستبعدين جميع النماذج الشعرية (القديمة والحديثة على السواء) التي لم يكتمل وعي اصحابها الفني أو أدواتهم التعبيرية، وفي مقدمتها الايقاع الذي نستدل عليه من ذلك التمييز بين الخطأ الجاهل غير الموظف والخطأ الواعي الموظف مما يمثل مظهراً اسلوبياً له دلالته الخاصة. ومن اولئك الشعراء المستبعدين من اصد ر اكثر من مجموعة شعرية أو فرض نفسه على اجهزة الاعلام وساحات النشر والمطابع

(٣٦) استخلصنا ذلك من لقاءات شخصية مسجلة مع معظم الشعراء في البحرين واكثرهم يؤكد على عدم لمس القصيدة بعد كتابتها حتى ولو ضمت خللاً في الوزن.

(٣٧) الشاعر الجديد شاعر مراوغ ليس على صعيد البنية الايقاعية فحسب، بل على صعيد أبنية النص جميعها، كما سنرى في أماكن أخرى من البحث.
(٣٨) ديوان أبي الطيب المتنبي : شرح أبي البقاء العكبري، دار المعرفة بيروت ١٩٧٨، ج ٣، ص ٣٦٧.
(٣٩) قاسم حداد : ص ٨٨/ ٢ (متقارب/ متدارك)
(٤٠) سعيد العويناتي : ص ٨٥/ ١، (متدارك)

(٤١) عبد الحميد القائد: ص ٤٩/ ١، (رمل).
(٤٢) نفسه، ص ٧، (متدارك).
(٤٣) يؤكد الشيخ جلال الحنفي هذه الظاهرة بقوله «كان من بعض العوامل التي أدت الى نشوء الشعر البدوي، اذا كان قريض الحضر اذا بلغ البدو تولوه على جاري عاد تهم باسكان الانشاد الذي يكثرون منه في معظم كلمات البيت».
أنظر (العروض)، ص ٤٤.

(٤٤) تعترف نازك بمسألة الصدفة في مثل هذه الاضافات. أنظر (قضايا الشعر العربي المعاصر)، ص ١٣٢ (فاعل في حشو الخبب).

(٤٥) محمد العلمي (العروض والقافية)، ص ٩٥.
(٤٦) تذكر نازك الملائكة في هذا المقام ما يلي:
«يجتمع الهزج ومجزوء الوافر غير المعصوب في شعر المعاصرين وحتى في شعر القدماء أحيانا، كما نجد عند عمر بن أبي ربيعة وبشار بن برد والسراج الوراق وسواهم». أنظر (قضايا الشعر العربي) ص ٢٤، (الهامش).

(٤٧) من أين يجيء الحزن: ص ٢٦.

(٤٨) اضاءة: ص ٥٢/ ٢.
(٤٩) أنين الصواري، ص ١/٩٤.

(٥٠) قاسم حداد: ص ١/٤٧.
(٥١) ١٩٦٨.

(٥٢) البشارة: قاسم حداد. أنظر قصيدة (البشارة).

(٥٣) على خليفه: ص ٤٧/ ٢.
(٥٤) نفسه، ص ٩٠.
(٥٥) نفسه، ص ٩١.
(٥٦) نفسه، ص ٩٤.

(٥٧) على الشرقاوي: ص ٥/ ١.
(٥٨) نفسه، ص ٧.
(٥٩) نفسه، ص ٣٨.
(٦٠) يعقوب المحرقي: ص ٧/ ١
(٦١) قصيدة «تقاسيم على قيثارة مايكوفسكي»: يعقوب المحرقي.

(٦٢) سعيد العويناتي: ص ٥٦/ ١.
(٦٣) حمده خميس: ص ٤٣/ ١.

(٦٤) قاسم حداد: ص ١٣/ ٦.

(٦٥) بول شاوول (ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة) مجلة (دراسات عربية) اللبنانية، عدد ٣، يناير ١٩٨٢.

(٦٦) أنظر مجدي وهبة (معجم المصطلحات الأدبية) التناص، ومحمد بنيس (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) ص ٢٥١.

(٦٧) على خليفة ص ٩٩/ ١، (شطر من موال شعبي يردده النهام).
(٦٨) غازي القصيبي: ص ١١١/ ٤.
(٦٩) قصيدة لصاحب الدراسة (كلمات اليها) نشرت في جريدة (الاضواء) عام ١٩٦٨. وله نصوص أخرى في توظيف الاغاني المحلية والعربية. كما وظف موالا شعبيا طويلا في (من أين يجيء الحزن)، ص ١٤٦.
(٧٠) نفسه: من أين يجيء الحزن ص ٢٧. وانظر (العصافير...) ص ٦٩.

(٧١) العصافير: ص ١١٢.
(٧٢) انظر قصيدة (الطوفان) في (من أين يجيء الحزن).
(٧٣) خروج رأس الحسين من المدن الخائنة.

(٧٤) ص ٨٠/ ٢. أنظر كذلك ص ٨٥.
(٧٥) نفسه ص ٦٨
(٧٦) بول شاوول ـ المصدر السابق.